LIRA DISSONANTE

CONSIDERAÇÕES SOBRE ASPECTOS DO GROTESCO NA POESIA DE BERNARDO GUIMARÃES E CRUZ E SOUSA

FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS

Lira dissonante

FABIANO RODRIGO
DA SILVA SANTOS

Lira dissonante

Considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S235L

Santos, Fabiano Rodrigo da Silva
Lira dissonante : considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa / Fabiano Rodrigo da Silva Santos. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2009.
584p.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-026-6

1. Guimarães, Bernardo, 1825-1884 - Crítica e interpretação. 2. Sousa, Cruz e, 1861-1898 - Crítica e interpretação. 3. Grotesco na literatura. 4. Poesia brasileira - História e crítica. I. Título.

09-6227 CDD: 869.91
CDU: 821.134.3(81)-1

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Asociación de Editoriales Universitárias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

A Maria Clara Gonçalves

O estudo que deu origem a este livro foi financiado pela Capes e realizado junto ao departamento de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara, sob orientação da profª drª Karin Volobuef. Portanto, quero expressar aqui o meu agradecimento à Capes, cujo auxílio permitiu o desenvolvimento da pesquisa, à UNESP – em particular ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara e ao corpo editorial da UNESP – e a Karin Volobuef, cuja orientação contribuiu para os resultados que ora se apresentam.

Sumário

Introdução

Este estudo tem como objeto a poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, buscando investigar os elementos grotescos por eles explorados. A escolha dessa categoria estética como eixo de nossas investigações deve-se ao fato de a crítica até o momento ter dedicado pouca atenção à participação do grotesco no universo estético desses autores. Além disso, o grotesco abre caminho para a compreensão da lírica brasileira do século XIX por um viés diretamente ligado à poética moderna. Isso porque o grotesco – com seus efeitos dissonantes, forma distorcida e exploração de temas marginais – permite vislumbrar, em pleno Brasil oitocentista, o desenvolvimento de obras esteticamente ousadas e críticas, relacionadas intertextualmente a tradições europeias pouco rastreadas em nosso país em termos de suas reverberações.

A presença do grotesco em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa oferece uma perspectiva de análise da lírica romântica brasileira que vai além do quadro canônico usualmente levado em conta. Pertencentes a estágios distintos de nossa história literária – romantismo e simbolismo –, os dois poetas, não obstante, compartilham aspectos e procedimentos composicionais, sendo o ponto de intersecção o grotesco. De fato, o grotesco imprime nesses dois poetas, inseridos e formados em ambiente cultural conservador, laivos de

rebeldia e propensão a inovações estéticas que os afastam em boa medida da lírica tradicional.

À sombra do grotesco é possível observar surpreendentes tensões – típicas da modernidade – no contexto cultural brasileiro do século XIX, o qual notoriamente estava tanto submetido a relações de dependência aos países desenvolvidos da Europa como distante do progresso técnico que motivou as reações estéticas modernas. Mediante o prisma do grotesco, tornam-se visíveis manifestações veladas e silenciosas de nossa poesia que se sublevaram contra os ditames da cultura dominante e da literatura oficial. Os recursos de expressão do grotesco empregados na lírica brasileira do século XIX preservam em seu cerne aspectos significativos dos postulados basilares do romantismo. Isso nos permite constatar que a história dessa categoria estética é mais ramificada do que se supõe e que os vínculos da literatura brasileira com a europeia não são pautados na mera reprodução de modelos, mas no compartilhamento de necessidades expressionais.

O grotesco, com suas subversões ao cânone literário e experiências por vezes ousadas em busca do novo – como se observa em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa –, comprova que a modernidade também se fez sentir no Brasil, de maneira particular e distinta da Europa. Como pretendemos mostrar ao longo deste trabalho, o grotesco surge como ponto problemático no quadro de nossa poesia de orientação romântica, sendo por vezes a expressão da exceção, do desvio e da contracorrente, mesmo que se justifique por dispositivos de nossa literatura e se preserve ao longo de todo nosso romantismo.

O viés do grotesco projeta uma luz singular sobre a poesia brasileira. Por meio dele, ganhamos novo acesso às obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, já que ambos concederam ao grotesco um lugar especial dentro de seu processo de composição. Desse modo, o grotesco nos ajuda a compreender alguns dos enigmas que envolvem sua lírica tanto no que tange aos recursos exclusivamente discursivos empregados pelos dois poetas, quanto ao lugar incerto que ambos sempre ocuparam em nossa literatura.

Afinal, Bernardo Guimarães durante muito tempo teve sua poesia relegada a segundo plano na historiografia literária. No entanto, entre os românticos nacionais, é dele a expressão mais bem acabada do grotesco na lírica, já que o poeta mineiro explorou praticamente todas suas possibilidades. Além disso, ele preservou para a posteridade uma amostra da modalidade poética que, embora obscura, possivelmente foi bastante difundida entre a geração ultrarromântica brasileira da qual o escritor fez parte – a modalidade da poesia satânica, *nonsense* e anárquica conhecida como *poesia pantagruélica*.

Não parece de todo equivocado dizer que o melhor de sua poesia está nessa instância propícia ao grotesco quase esquecida de nosso romantismo. Desse modo, o grotesco serve não apenas ao entendimento das particularidades do estilo de Bernardo Guimarães, como esclarece o lugar quase marginal que sua poesia ocupou durante muito tempo em estudos não só sobre o romantismo como de sua obra.

Já Cruz e Sousa, sob o signo do simbolismo, arrisca um retorno aos ideais românticos em uma época dominada pelo *Zeitgeist* realista, radicalizando muitas de suas formas de expressão, como o grotesco, que recebe uma hipérbole em sua poesia. Como preço de tais ousadias, o poeta experimentou a incompreensão de críticos e leitores.

Tendo em vista esse cenário, pretendemos aqui estudar a obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa como forma de depreender algumas pistas sobre a prática do grotesco na poesia romântica brasileira. Não nos propusemos a um estudo aprofundado do romantismo ou do fenômeno moderno, só nos arriscamos em considerações sobre esses conceitos na medida em que eles fornecem as bases para nossa investigação. O grotesco carrega consigo uma pesada tradição que inevitavelmente tem ressonância na obra desses dois poetas brasileiros; por isso, remetemos a essa tradição, com o máximo de cautela possível, para empreender reflexões mais profundas sobre as manifestações constatadas na obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa.

É válido lembrar que não buscamos evidenciar pontos de convergência entre o grotesco em Bernardo Guimarães e em Cruz e Sousa. O emprego do grotesco pelos dois poetas é muito distinto, sendo cada qual gerado em ambiente, época e com objetivos diversos. Desse modo, a maneira como Bernardo Guimarães plasmou suas fantasias grotescas diverge das ambições poéticas de Cruz e Sousa. Como os de Bernardo Guimarães, os modelos de Cruz e Sousa são estrangeiros, mas, se Bernardo Guimarães extraiu seu repertório grotesco das baladas anglo-germânicas, de François Rabelais, Wolfgang Goethe e E. T. A. Hoffmann, Cruz e Sousa foi buscá-lo sobretudo em Charles Baudelaire.

O grotesco de Cruz e Sousa não foi bebido nas fontes de Bernardo Guimarães, e nem poderia; o ludismo, a vulgaridade e a comicidade sinistra da lira grotesca do autor mineiro são de um paladar pouco ao gosto da vertente soturna e ciclópica de Cruz e Sousa. A despeito de suas especificidades, os dois poetas irmanam-se por indiciarem em sua poesia o percurso sofrido pelo grotesco ao longo do romantismo – inicialmente, como demonstra Bernardo Guimarães, um grotesco ainda próximo de suas origens cômicas e ferramenta a serviço da exacerbação de contrastes; posteriormente, como comprova Cruz e Sousa, um grotesco acentuadamente sério, veículo de uma nova beleza, que busca alargar as fronteiras do belo, problematizando e reavaliando o *status* das categorias e gêneros estéticos.

Desse modo, nosso trabalho investiga as incidências do grotesco na obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa sem aventar ligações ou influências entre eles além daquelas asseguradas pela fonte comum do manancial romântico de que ambos os poetas sorveram. Pode-se dizer que o fato de terem valorizado a expressão do grotesco já garante a empatia entre Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, assim como demonstra a afinidade dos dois com os aspectos mais agressivos e rebeldes da estética romântica.

Dispostos em um mesmo quadro, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa possibilitam a visualização de dois momentos do grotesco romântico na lírica brasileira. Com Bernardo Guimarães, testemu-

nhamos como o grotesco se *estabeleceu* no romantismo; com Cruz e Sousa, como esse aspecto se *desenvolveu* dentro da estética romântica. É claro que Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa não comportam todas as manifestações do grotesco na lírica romântica brasileira, menos ainda no romantismo lírico. Mas, como se pretenderá mostrar, reminiscências do processo de evolução do grotesco no cerne do romantismo (e por extensão da modernidade) estão presentes no rumo trilhado por essa categoria em suas manifestações nos dois poetas. Assim, não se pretende resumir a história do grotesco na lírica romântica brasileira a Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, mas perscrutar, por meio da análise particular da obra de cada um deles, as ressonâncias do grotesco na lírica de todo o romantismo.

A disposição dos capítulos do livro atende a uma diretriz de afunilamento, partindo-se de reflexões mais generalizadas sobre conceitos como romantismo, grotesco e modernidade para, ao final, chegar às considerações sobre as obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. Optou-se por tal orientação para que as análises dos elementos específicos das obras dos dois poetas constituintes do *corpus* do trabalho, antes de se formularem, já demonstrassem seus fundamentos. Essas reflexões prévias também tiveram a função de mostrar que a expressão do grotesco nas obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa não constitui fenômeno isolado, ou seja, que esses dois poetas extravagantes não estão sozinhos em suas aventuras pelos caminhos turvos do grotesco.

No primeiro capítulo, pretendemos justificar os pontos de contato entre as obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, apresentando, em linhas gerais, as condições em que se estabelecem os mecanismos grotescos em suas obras e os reflexos dessas práticas na trajetória de cada um dos poetas na literatura brasileira. O primeiro capítulo tem função indicativa para os rumos do trabalho, já que as questões levantadas nele serão mais bem desenvolvidas nas etapas seguintes.

O segundo capítulo tem como matéria os aspectos particulares que revestem o belo no romantismo. Esse belo é moldado segundo

concepções muito próprias (se comparadas à poética clássica) implantadas pelos românticos, as quais imprimiram um novo perfil a conceitos tradicionais e se manifestam, por exemplo, na analogia, na ironia, na hipérbole da subjetividade e na beleza do horror. Essa concepção está no centro de nossas investigações sobre o imaginário estético romântico, que visam discutir como as inovações do grotesco contam com subsídios para se alocar no centro da estética romântica. Tais reflexões confluem para a constatação da intimidade do grotesco romântico com determinados aspectos da modernidade.

No terceiro capítulo, aborda-se a maneira com que a modernidade abre caminho para o grotesco como uma de suas especificidades estéticas. Aspectos como a volúpia do novo, a rejeição ao progresso e a autoconsciência do artista como exilado que contempla o céu nebuloso do ideal, imerso no turbilhão do moderno são examinados nessa parte do trabalho tendo em vista a consonância com o grotesco, categoria que ganhará destaque nas discussões do capítulo posterior.

O conceito dessa categoria é assunto do quarto capítulo deste trabalho. Nele, realizamos um levantamento de teorias e manifestações do grotesco que confluem para o perfil que ele adotará no romantismo. Para isso, investiga-se um espectro que comporta os ornamentos grotescos originais, alguns juízos estéticos da Antiguidade e, com destaque especial, teorias que envolvem as manifestações do grotesco no romantismo. Como interlocutores das considerações feitas nesse capítulo, temos os estudos de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O objetivo principal desse capítulo é extrair os fundamentos que irão nos guiar na interpretação do grotesco nas obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa.

O quinto capítulo serve de prelúdio às discussões sobre a obra de Bernardo Guimarães. Ele nasce da necessidade de descrever a maneira conflituosa com que o grotesco se estabelece no romantismo brasileiro, determinando o caráter subversivo com que essa categoria é injetada na lírica de Bernardo Guimarães.

O sexto capítulo é dedicado à análise da poesia de Bernardo Guimarães sob a ótica do grotesco. Dois aspectos dominantes de

sua lírica são explorados nesse capítulo – o *nonsense* e a comicidade sinistra. Três poemas, dominantemente, são analisados: "Mote estrambótico", o soneto "Eu vi dos polos o gigante alado" e a "Orgia dos duendes". O primeiro permite reflexões sobre os dispositivos da poesia *nonsense* de Bernardo Guimarães, representativa da prática dos ultrarromânticos paulistas, definida como *poesia pantagruélica*; o segundo é abordado em relação aos expedientes típicos da lírica moderna, na forma despretensiosa do jogo verbal; e o terceiro é tomado como emblema do lirismo grotesco de nosso romantismo. Nossas considerações sobre o grotesco em Bernardo Guimarães orientam-se pela junção de contrastes e pela utilização das modalidades lúdicas e cômicas como expressões de ousadia estética que, de alguma maneira, desafiam as correntes principais de nosso romantismo. O grotesco de Bernardo Guimarães não teve sucessores para além das fronteiras do romantismo ultrarromântico. Outro momento do grotesco em nossa poesia, contudo, parece ser inaugurado sob os auspícios da lírica de Baudelaire. Suas pegadas nos levam a Cruz e Sousa, mas, antes dele, passam por alguns outros poetas que foram sensíveis ao grotesco baudelairiano. É disso que tratamos no capítulo seguinte.

O sétimo capítulo aborda, em linhas gerais, as manifestações do grotesco em poetas menores de nossa literatura, autores de uma lírica hesitante entre as heranças românticas e as aspirações realistas. Três poetas são considerados brevemente nesse capítulo: Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier. Nosso foco detém-se sobre a maneira particular com que esses autores se apropriaram do repertório de Baudelaire para efetuar a negação do romantismo. Como muitos dos elementos utilizados nessa reação partem do próprio romantismo (dentre eles a própria poética de Baudelaire), o esforço desses poetas foi baldado. Contudo, sua poesia preparou terreno para a dicção mais madura que o grotesco encontrará em Cruz e Sousa. Esse capítulo, desse modo, visa preencher o espaço que há entre o grotesco característico do romantismo inicial, perceptível em Bernardo Guimarães, e a expressão vigorosa do grotesco "decadente" que se verá em Cruz e Sousa.

O oitavo e último capítulo de nosso estudo é dedicado às manifestações do grotesco em Cruz e Sousa. Cruz e Sousa difere de Bernardo Guimarães por ser poeta localizado em época de maior amadurecimento dos postulados românticos. Afinal, a estética da qual é tributário, o simbolismo, radicaliza muitas das diretrizes românticas originais. No que tange à categoria estudada, nota-se que a inclinação aos contrastes, que desde sua origem a acompanha, torna-se mais sofisticada e intensa. Assim, em Cruz e Sousa, o grotesco muitas vezes expressa-se em uníssono com o sublime, que lhe é seminalmente oposto .

Cruz e Sousa, robustecido pelo aprendizado simbolista, ousa enveredar por enseadas desconhecidas à média dos românticos anteriores. Por isso, sua obra atesta a evolução do grotesco dentro do romantismo. Comparado a Bernardo Guimarães, Cruz e Sousa representa outro estágio da categoria em nossa lírica romântica. Como seu grotesco assume aspectos bastante amplos e variados, detemo-nos nesse capítulo apenas nos pontos em que ele se encontra com o sublime. Buscamos, com isso, evidenciar nuanças inusitadas que o grotesco romântico recebe dentro do molde simbolista.

Os poemas de Cruz e Sousa analisados são, em particular: "Majestade caída", "Acrobata da dor", "Múmia" e "Tédio". Esses poemas foram colhidos ao longo de toda a obra de Cruz e Sousa (com exceção dos volumes de prosa poética): os três primeiros são sonetos publicados em *Broquéis* (1893) e o quinto poema consta em *Faróis* (1900). Também auxiliam nossas análises considerações rápidas sobre poemas integrantes do último livro do autor, *Últimos sonetos* (1905). Com a análise de "Majestade caída" e "Acrobata da dor", procuramos discutir a visão do artista na obra de Cruz e Sousa, concebido como anátema inspirado e funâmbulo demoníaco. O soneto "Múmia" dá ensejo a reflexões sobre a transcendência na obra de Cruz e Sousa, gerando o *tópos* do aniquilamento extático como experiência transcendente. O último poema tratado, "Tédio", serve de eixo para reflexões sobre a substância poética maldita de Cruz e Sousa e sua tentativa de operar a transcendência pelos

portais abertos ao desconhecido encontrados no lado mais sombrio da fantasia.

Com esse percurso entre os caminhos incertos do grotesco na lírica de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa pretende-se, portanto, entender os acordes estranhos da lira dissonante que a categoria analisada representa em nossa poesia. Como nosso estudo é dedicado a uma estética marginal, foi inevitável a escolha de autores estigmatizados pelo signo da marginalidade.

Nosso trabalho surge como pequena contribuição para esse terreno que o grotesco representa na lírica romântica brasileira. Por conta das contingências que ditaram os rumos de nosso romantismo, trata-se, sem dúvida, de terreno inóspito. Contudo, é um campo pouco lavrado, possivelmente à espera de que muitos de seus frutos estranhos ainda sejam desenterrados. Quando constatamos que, mesmo respirando o ar rarefeito de suas respectivas épocas, os germens grotescos brotaram e se desenvolveram com tamanho vigor – tanto em Bernardo Guimarães, quanto em Cruz e Sousa –, perguntamo-nos se não seria possível que a lira dissonante do grotesco ainda conte com diversos outros acordes em nosso romantismo.

Por ora, vejamos primeiro o resultado de nossas incursões por esse terreno.

1

Nexos turvos do grotesco: Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa

Amigo, não faças caso
Deste retrato tão feio.
Ele é meu, e não alheio:
Eu sou um soldado raso;
Porém se feio é o vaso,
O conteúdo é bonito.
Eu sou um pobre proscrito,
Que só, no meio da calma,
solto o brado de minha alma:
– Independência! – Eis meu grito.

Bernardo Guimarães, "*Dedicatória*"

Tudo isso, num grotesco desconforme,
Em ais de dor, em contorções de açoites,
Revive nos violões, acorda e dorme
Através do luar das meias noites!

Cruz e Sousa, "*Violões que choram*"

O príncipe dos tolos e o acrobata da dor: poetas de lira dissonante

A tradição da crítica brasileira sempre colocou em destaque a importância do romantismo para o estabelecimento de nossa iden-

tidade literária. Com efeito, a presença do romantismo na cultura brasileira é tão fundamental que todos os movimentos que o sucedem nascem de reações a ele ou de respostas a essas reações. Desse modo, a crise do romantismo acarreta a plena aceitação das tendências realistas, cujos excessos tiveram como reação a silenciosa insurgência dos simbolistas. Estes, se não lograram superar o domínio dos parnasianos sobre a poesia brasileira, ao menos inseriram nas estéticas do *fin-de-siècle* elementos como a imersão no ignoto, a plasmação das fantasias oníricas e a harmonização dos contrastes pelos nexos analógicos – notas de um romantismo radical.

Já no século XX, o quadro de ressonâncias românticas torna-se ainda mais complexo, conforme atesta o simbolismo-com-ares-de--vanguarda de Pedro Kilkerry, em cuja obra os postulados românticos se desdobram em visões sobre o real a partir de ângulos novos e oblíquos. Outro exemplo é a poesia inclassificável de Augusto dos Anjos, cuja linguagem tumultuada, brutal e verborrágica, dedicada a uma exegese da dor universal e ocupada com o conflito entre a transitoriedade da *physis* e eternidade da arte reveste de encantamento o repertório filosófico materialista e niilista. Fora isso, ainda caberia menção à revisão crítica de temas típicos do romantismo empreendida pela geração modernista de 1922.

Essa cadeia de reações motivadas pelo romantismo denuncia a atuação de um fenômeno cultural no Brasil a partir do romantismo – a modernidade. Se econômica e politicamente o país estava distante do espectro abarcado pela modernidade, no que tange ao progresso, à industrialização, ao triunfo da razão, nossa dependência cultural, que sempre nos levou a buscar modelos nos países desenvolvidos da Europa, permitiu-nos sentir o sabor do fenômeno moderno e conferir a ele feições próprias. Ora, a dinâmica de contradição, autonegação e vontade de construir sobre os escombros do antigo, de preferência cobrindo a antiga fachada, teve seus reflexos em nossa cultura. Mesmo que tenha sido aclimatado à realidade brasileira como expressão do desejo das elites de se desenvolver uma cultura especificamente nacional, o romantismo – fenômeno de crítica à modernidade nascido em plena modernidade – trouxe

em seu bojo os mecanismos da crítica às convenções estéticas e culturais. São esses mecanismos que vão permitir que, menos de vinte anos após a instituição do romantismo no país, surgissem poemas dessacralizadores do sentimentalismo romântico entre a geração de poetas estudantes de São Paulo. Foram ainda esses mesmos mecanismos que permitiram a reação às idealizações românticas com uma gama variada de novidades – tais como a perspectiva materialista e pessimista na ficção, a crítica social, o registro cru do cotidiano, ou ainda o *l'art pour l'art* – elementos costurados sob a denominação de realismo e, posteriormente, o rumor do protesto simbolista em nome do retorno às abstrações.

É claro que para todo esse processo contribuiu intensamente o influxo de ideias estrangeiras. A despeito desse influxo em nossa literatura, não se pode negar a presença de agentes locais. Ora, se o romantismo brasileiro não tivesse cedido tanto ao apelo da moda sentimental nos meios cultos da época, não haveria estímulo para que uma parcela de autores galhofeiros se entregasse à ironia sardônica e à crítica do emocionalismo frívolo que imperava. Aliás, Cruz e Sousa não desenvolveria um lirismo tão cheio de preciosismos e exageros se não precisasse provar a sofisticação de seu estro perante o meio parnasiano do qual destoava. Pode-se concluir, assim, que a modernidade no Brasil extrai suas especificidades estéticas do conflito entre a tentativa de estar em sintonia com as evoluções artísticas das nações que nos servem de modelo e as possibilidades, em geral limitadas, de nosso ambiente cultural. Por surgir em meio a tais tensões, um caráter acentuadamente contraditório determinará o fenômeno moderno no Brasil, o qual será palco de uma luta desigual entre o colosso do conservadorismo – útil ao desenvolvimento de nossa cultura – e os pequenos focos de insubordinação contra as práticas literárias canônicas.

É precisamente como demonstração de desvio e insubordinação ao paradigma da literatura oficial do século XIX que o grotesco surge na literatura brasileira do período – não como rebeldia voluntária, mas uma espécie de germe da subversão que dormita no centro de algumas estéticas adotadas como modelo em nosso país.

Ora, o romantismo – como se discutirá melhor em etapas posteriores deste livro – surge como vertente estática de um plano ideológico de incutir senso de nacionalidade nos meios letrados do Brasil. Tal objetivo edificante demanda formas de expressão elevadas, depuradas e regulares, principalmente considerando-se que as primeiras produções românticas brasileiras assumiram a responsabilidade de ser os modelos da arte vindoura – elas propuseram-se a fundação de uma tradição. No entanto, como o grotesco ocupa um lugar bastante destacado no romantismo europeu, a implantação desse movimento entre nós já abriu, por si só, fissuras pelas quais aquela categoria poderia entrar também em nossa literatura.

Como seus recursos de expressão não estão de acordo com o projeto oficial da literatura romântica brasileira, o grotesco consegue pouco espaço em nossa literatura e se manifesta cautelosamente. Entre os românticos, o riso e as modalidades literárias cultivadas pelos *outsiders* – sejam eles poetas marginais ou ativos em agremiações de estudantes – oferecerão acolhida às manifestações do grotesco. Só posteriormente, quando os leitores brasileiros já estavam familiarizados com as ousadias do estilo de Baudelaire, é que o grotesco pôde ir além da periferia da lírica brasileira. Todavia, como Baudelaire acabou levando-o a ser associado ao movimento simbolista (o qual era marginalizado no cenário dominado pelo parnasianismo), mais uma vez o grotesco foi relegado ao plano inferior de nossa literatura.

Com efeito, ele vicejou à margem da poesia oficial brasileira durante todo o século XIX. Nos casos em que os românticos recorreram a ele, normalmente fizeram-no sob a chancela da galhofa, não lhe rendendo o peso de expressão literária legítima. Isso se reflete no fato de a produção mais radicalmente grotesca do período (representada principalmente por poemas *nonsense*, satíricos e obscenos) não ter sido preservada por seus autores, possivelmente por representarem para eles jogos verbais de pouca importância ou ousadias impublicáveis naqueles meios letrados tão pudicos. Só Bernardo Guimarães cultivará largamente e preservará as criações

do grotesco para os leitores que não tinham acesso às rodas marginais no qual essa poesia circulava.

Mais tarde, os parnasianos nunca se dignariam a adotar uma estética de extremos e irregularidades. E, antes deles, os poetas realistas só raramente transpuseram a mera convenção em suas manifestações grotescas inspiradas por Baudelaire. Além disso, a pouca expressividade desses poetas no quadro da literatura brasileira, relegou suas experiências nesse campo praticamente ao olvido. Posteriormente, Cruz e Sousa, com seu simbolismo febril e alucinado, cederá lauto espaço ao grotesco em sua lírica; todavia, essa categoria integrará o rol das extravagâncias apontadas com desdém pela crítica da época. Com Cruz e Sousa, portanto, o grotesco se torna recurso expressivo, mas de um poeta marginal.

Quando nos dispomos a tratar da poesia brasileira do século XIX por essa ótica, os nomes de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa surgem surpreendentemente próximos. Ambos estão entre os líricos de nossa literatura que mais se utilizaram do grotesco como recurso inerente a sua lírica e não apenas como intervenção esporádica (conforme vemos em tantos outros poetas). Além do mais, as manifestações do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, possivelmente por estarem imbricadas à sua identidade lírica, estão entre as mais autênticas de nossa literatura. Por isso os dois poetas, cada um em seu contexto, estão entre os mais expressivos representantes do grotesco na nossa poesia de orientação romântica.[1]

---

1 É impossível falar do grotesco na lírica brasileira sem pensar na produção de Augusto dos Anjos (1884-1914). Com efeito, o anômalo, o extravagante e o disforme – elementos comportados pelo grotesco – surgem raras vezes em nossa lírica com uma impostação tão dura, impactante e mesmo incômoda quanto no modo como esse poeta paraibano utilizou em sua obra *Eu* (1912). O grotesco, na obra de Augusto dos Anjos, constrói uma ponte entre o ordinário e o grandioso, sendo o responsável por moldar um mundo de coisas abjetas, de mau-gosto, de estranhamento do comum e de putrefação, onde o autor encontrou analogias com o grande estranhamento face ao universo do caos, do fatídico, do monstruoso e do Nada. Augusto dos Anjos ocuparia facilmente um lugar junto a Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa para compor com eles uma sinistra plêiade do grotesco na poesia brasileira. Intermediário entre as

Comparando-se as expressões do grotesco em Bernardo Guimarães e em Cruz e Sousa, encontramos no primeiro a representação das premissas fundamentais do grotesco romântico (em especial a união de contrastes e a exploração do potencial perturbador do riso); já no segundo observa-se maior virtuosismo nas construções grotescas, assim como o seu comprometimento com uma estética nascida de radicalizações de postulados românticos. O percurso que leva do grotesco em Bernardo Guimarães às formas que a categoria assume em Cruz e Sousa evidencia o processo pelo qual muitos elementos do romantismo sofrem vicissitudes ao longo da história do movimento. Entre Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, a modernidade se estabelece com mais solidez e o mundo se torna ainda mais hostil às idealizações românticas. Esse, entre outros fatores, parece determinar que os contornos do grotesco em Cruz e Sousa sejam mais pesados e sua dicção mais grave que em Bernardo Guimarães. Em Bernardo Guimarães é lúdico e alegremente sinistro; em Cruz e Sousa é doloroso, sério e mesmo altivo. A análise da obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa pelo prisma do grotesco permite que tenhamos uma dimensão da lírica brasileira romântica sob a ótica da dissonância.

Bernardo Guimarães é o melhor representante da vertente grotesca e galhofeira do nosso ultrarromantismo, sendo um tipo de vate oficial da poesia marginal dos românticos. Afinal, espécie de príncipe dos tolos de nosso romantismo, ele foi cantor medíocre quando se dedicou aos temas oficiais, e brilhante quando glosou os temas periféricos do movimento. Por conta disso, foi durante muito tempo considerado autor menor, sendo apenas no século XX admitido seguramente entre os autores canônicos do romantismo brasileiro.

Cruz e Sousa foi "o negro", "o acrobata da dor", o "anátema alado" – réprobo de uma sociedade oligárquica que aspirava a um

---

formas de expressão do século XIX e as novas, do século XX, o estudo da obra de Augusto dos Anjos, no entanto, demandaria a investigação de uma gama variada de assuntos (estéticos e filosóficos) que nos fariam extrapolar, de longe, os limites do presente estudo, já dedicado a assunto vasto e complexo. Deixamos a empreitada para um trabalho futuro.

modus vivendi alentado pelas promessas do positivismo fornecido pelo modelo europeu. A essa época, o contexto cultural europeu já apresentara o fenômeno do ostracismo dos artistas no meio burguês, expresso nos conceitos de decadência e maldição estética, definidos pela sensibilidade de poetas precursores do simbolismo, como Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, os quais, por sua opção de conduzir a vida por vias pouco aceitáveis pelo meio comum, foram marginalizados. Esse foi o fator que os levou a operar a correspondência entre o estigma social e o caráter excêntrico de sua produção estética – surgindo dessa conjugação o conceito de poeta maldito.

Considerando-se a realidade dos poetas tomados pelo espírito do decadentismo francês, podemos dizer que o epíteto de *maldito* nasceria de uma postura de resistência ao gosto médio de seu tempo, sendo, portanto, uma forma de distinção, mesmo que dolorosa, do artista em relação à multidão de autômatos, seguidores passivos dos costumes, que o burguês representaria para a sensibilidade estética do *fin-de-siècle*. Todavia, ao se observarem os episódios da vida de Cruz e Sousa, a pecha de maldito encontra correspondência em fatores determinados mais pela exclusão social do que por uma postura volitiva do artista; dessa forma, pode-se concluir que a maldição estética nos trópicos parece possuir um gosto um tanto mais amargo do que a experimentada pelos poetas franceses. E, uma vez não encontrando lugar no mundo ordenado pelos valores das elites socioculturais de seu tempo, Cruz e Sousa exilou-se, muitas vezes a contragosto, em seus pesadelos, almejando, não obstante, a eternidade por meio da poesia.

Cruz e Sousa sofreu do mesmo mal experimentado por poetas do *fin-de-siècle* europeu que influenciaram sua lírica. Ambos estão sob o signo de Caim, amparados pelas asas de albatroz do Satã caído de quem Baudelaire foi o corifeu moderno – Satã esse, como sugerem os versos de "Abel et Cain" (Baudelaire, 1961, p.115), patrono dos pobres, dos bandidos e dos artistas, ou seja, todos aqueles que não tinham espaço no mundo utilitário da modernidade. Cruz

e Sousa presta tributos à renovação artística que as estéticas do *fin--de-siècle* propuseram a partir do questionamento do gosto médio, ao cultivar uma poesia hermética e de difícil fruição, que lhe rendeu a pecha de excêntrico, destinada aos artistas em tempos de utilitarismo e progresso. As formas bizarras que sua produção assumiu nascem de um mal-estar que frequentará por muito tempo a lírica moderna – a cisão do artista de seu meio. Não gratuitamente, a tradição à qual Cruz e Sousa se vincula – a do romantismo tardio de Baudelaire, que perpassa a decadência simbolista – é a que engendrará os postulados das vanguardas do século XX.

Mal do século e maldição poética: a poesia dissonante de Bernardo Guimarães

O mal também deitou sua sombra sobre Bernardo Guimarães, mas esse mal apresenta certas distinções se comparado com a maldição que afetou Cruz e Sousa. Em primeiro lugar, os anátemas heroicos que serviram de modelo à geração de Bernardo Guimarães são outros: Byron, Shelley, Musset, Heinrich Heine. As manifestações estéticas da subversão que orientam esses artistas não se dão precisamente por aquele barroquismo preciosista que transforma o hediondo na mais plena manifestação do belo – como em Cruz e Sousa e em toda a tradição baudelairiana –, mas encontra-se no luto amoroso e na blasfêmia risonha, na zona demarcada entre as fronteiras das lágrimas castas e das gargalhadas satânicas que foi o solo em que vicejou essa tendência do romantismo.

O grupo de poetas integrado por Bernardo Guimarães compartilhou da dualidade anímica que Álvares de Azevedo, o expoente entre seus pares, alegou possuir aos leitores de sua *Lira dos vinte anos* (1853) – eram meio anjos, meio demônios; a um só tempo bardos devotados a musas mortas e palhaços de esgares diabólicos. Bernardo Guimarães assim também o foi; movido pelo espírito nacionalista da época, cantou também a pátria, as belezas nacionais (destacando-se nesse aspecto o paisagismo sertanejo), e escreveu,

em idade madura, romances nos quais dá vazão ao caráter pitoresco dos rincões do Brasil, assim como ao sentimentalismo, sendo um poeta consonante com o gosto de seus contemporâneos. Contudo, a veia galhofeira que lhe aflorara nos anos da Academia de São Paulo parece ter sempre acompanhado seu espírito, visto que soube zombar dos temas cívicos e do modismo lacrimoso que sua produção "oficial" compartilhou, de certa forma, com a sensibilidade de sua época. Se Bernardo Guimarães prestou tributos aos temas aceitáveis do romantismo, depositou também flores de beleza bizarra nos altares da musa secreta, eleita por seus poemas de teor grotesco, obsceno e paródico. Sabe-se que o poeta mineiro dedicou-se com maestria à caricatura, à lírica pornográfica e ofertou ao diabo alguns de seus versos mais curiosos. Bernardo Guimarães parece ter preservado a jovialidade subversiva que tornou lendário o seu círculo de amigos, todos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, visto que foi por meio de sua pena que chegou à posteridade uma amostra dos produtos nascidos em reuniões como os conventículos da célebre *Sociedade Epicureia*; desse modo, salvou do esquecimento manifestações do romantismo brasileiro marginalizadas pela literatura oficial. Ora, os bestialógicos de Bernardo Guimarães, poemas paródicos e anfigúricos que, segundo a história da literatura, faziam sucesso nas reduzidas rodas acadêmicas (Candido, 1993), chegam até nós como amostra de uma das faces mais inquietantes da poesia romântica nacional, de cuja existência, se não fosse Bernardo Guimarães, hoje só se teria o registro em esparsas menções feitas por poucas testemunhas e alguns versos que escaparam à censura do meio e à autocensura dos poetas que os realizaram. Como alega Antonio Candido em seu ensaio sobre a poesia pantagruélica cultivada pelos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo no século XIX,

> O que restou dela [da poesia pantagruélica] é muito pouco, quase nada. Tratando-se de um discurso heterodoxo, os seus próprios praticantes não lhe davam importância prática, como advogados, magistrados, funcionários, parlamentares, diplomatas ou simples chefes de

> família, punham de lado as provas de loucura da mocidade e com certeza destruíam, como fizeram com a poesia obscena, que jamais pensariam em assim assumir, muito menos publicar, o que aliás seria impossível no tempo. Só Bernardo Guimarães, bem menos convencional, guardou, publicou, ou deixou reproduzir algumas de suas produções nesses setores condenados. (Candido, 1993, p.230)

Se o *mal do século* dos jovens românticos brasileiros, compartilhado por Bernardo Guimarães, constitui um fenômeno distinto da decadência do *fin-de-siècle* de poetas malditos como Cruz e Sousa, as fontes desses dois males parecem ser as mesmas. Ao *spleen* romântico pareceram ser afilados os dois grupos de poetas e também o "sol negro da melancolia" cantado por Nerval demonstra ter brilhado com a mesma intensidade para eles. Com isso, podendo-se dizer que Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa podem ser irmanados no que tange a postulados fornecidos pelo romantismo, que sua poesia desenvolveu com o acréscimo de elementos estéticos disponíveis nos respectivos contextos culturais em que cada um dos poetas esteve inserido.

Ao se observar a recorrência de alguns temas nessas duas líricas distintas, as semelhanças entre esses escritores patenteia-se, haja vista o exemplo fornecido por uma das temáticas mais recorrentes no romantismo – a presença do demônio no imaginário estético moderno, que fascinou, igualmente, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. Ora, a carantonha do diabo insinuou-se na poesia dos dois, em cada um a sua maneira. Os demônios que viram cambalhotas nas Orgias de Bernardo Guimarães tornam-se sagrados em Cruz e Sousa. Pode-se dizer que tanto um como o outro unem-se sob a mesma perspectiva se considerarmos o fato de que os dois manifestaram a face mais subversiva do romantismo – a poesia secreta de Bernardo Guimarães parece ter nascido nas mesmas instâncias do insólito e do extravagante que mais tarde seriam exploradas por Cruz e Sousa como cenário profícuo ao engendramento da beleza do raro. Desse modo, nota-se que os dois seriam poetas movidos pelo mesmo impulso de subversão que o espírito romântico mani-

festou no culto da beleza extravagante e na aproximação do poeta moderno com o elemento rebelde inerente à figura do diabo.

Quando Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, se refere à geração de Bernardo Guimarães, evidencia precisamente a sua posição excêntrica. Pode-se perceber, dessa forma, que o mal do século que afetou os poetas brasileiros no início da segunda metade do século XIX tem ligações diretas com o estigma maldito que pesou sobre os poetas decadentes do futuro:

> Pessimismo, "humor negro", perversidade, de mãos dadas com a ternura, singeleza, doçura, nesses poetas é que devemos procurar. Considerados em bloco, formam um conjunto em que se manifestam as características mais peculiares do espírito romântico. Inclusive a atração pela morte, *a autodestruição dos que não se sentem ajustados ao mundo*. Todos eles sentiram de modo profundo a vocação da poesia, vocação exigente que incompatibiliza com as carreiras abertas pela sociedade do Império e nas quais se acomodaram eficazmente, na geração anterior, Magalhães, Porto-Alegre, Norberto, o próprio Gonçalves Dias: advocacia, magistério, comércio, Clero, armas, agricultura, burocracia. Por isso Junqueira Freire falhou como frade, Casimiro como caixeiro, Laurindo como médico, Varela como tudo. Por isso o advogado Aureliano Lessa caía como bêbado na rua e o Juiz de Catalão, Bernardo Guimarães, era demitido a bem do serviço. Por isso, o melhor estudante da Academia de São Paulo, Álvares de Azevedo, morreu antes de obter o canudo de bacharel. (Candido, 1959, p.151)

A biografia conturbada dos poetas da geração ultrarromântica parece encontrar, como se pode notar, ressonância na marginalidade dos poetas do fim do século XIX, permitindo que se perceba que sobre os dois blocos pesa o *mal romântico* que Baudelaire bem definiu na alegoria do Albatroz:

> Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
> Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
> Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
> Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches
Que ces roi de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons trainer à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se ri de l'acher;
Exilé sur le sol au milieu des hueés,
Ses ailes de géant l'empechent de marcher.[2]

(Baudelaire, 1961, p.146)

À separação imposta por seu meio, o poeta moderno parece responder com a atitude da revolta. Sendo relegado aos lugares estranhos ao gosto de seus pares, gradativamente, o poeta romântico passa a extrair dessas zonas seus motivos poéticos, as formas que recobriram seu ideal de beleza, podendo-se encontrar aí uma das fontes da manifestação do tão conhecido ímpeto de subversão do romantismo. Na poesia, a subversão e a rebeldia romântica apresentam vários meios de manifestação, sendo um deles – um dos mais contundentes –, compartilhado pelos dois poetas brasileiros, oferecendo um vínculo possível de aproximação entre suas obras,

2 "Com frequência, por diversão, os homens da equipagem/ Capturam albatrozes, imensos pássaros do mar,/ Que seguem, indolentes companheiros de viagem,/ O Navio que desliza sobre os golfos amargos./ Para atormentá-los, depositam-nos sobre as pranchas/ Onde estes reis do azul, estouvados e tímidos,/ Deixam lastimosamente suas grandes asas/ Pelos lados arrastar como remos./ Viajante alado, como é desajeitado e fraco!/ A pouco tão belo, como é cômico e disforme!/ Um irrita seu bico com o cachimbo/ O outro imita, coxeando, o enfermo que voava!/ O Poeta é semelhante ao príncipe das nuvens,/ Que frequenta a tempestade e ri do arqueiro,/ Exilado na terra em meio às vaias/ Suas asas de gigantes o impedem de andar" (tradução livre de nossa autoria).

distanciadas por fatores tais como objetivos poéticos e filiações estéticas – trata-se da categoria do grotesco.

Grotesco: via oblíqua do moderno

A tentativa de coadunação de conceitos opostos, a vazão dada aos produtos da imaginação mais distantes do verossímil, o uso de expedientes considerados não estéticos e vulgares pela tradição, a experiência de contemplação e expressão do novo pelos vieses da surpresa e do estranhamento, enfim, muitas das características que garantiram ao romantismo o lugar de estética problematizadora das convenções – seja no âmbito da estética ou mesmo da percepção da realidade – encontram lugar no grotesco, de modo que essa categoria pode ser tomada como uma boa chave de leitura para o entendimento da constituição do espírito romântico. Victor Hugo já havia postulado o lugar do grotesco como um dos principais elementos constituintes do romantismo; para ele, aquela seria uma das categorias formadoras da dicotomia antitética e complementar que sustentaria o novo tipo de beleza engendrada no romantismo; a outra seria o sublime (Hugo, 1988). Com efeito, tanto o sublime quanto o grotesco parecem definir com eficiência a sensibilidade romântica, visto que, enquanto o grotesco nutre-se das formas geradas em correlação com o polo dos conceitos baixos, o sublime relacionar-se-ia com as alturas.

Embora sejam categorias opostas, grotesco e sublime atuam como elementos paradoxalmente complementares, já que ambos fogem das harmonias plácidas do belo ditado pelos cânones do classicismo, buscando suas manifestações no contato da arte com conceitos relacionados aos extremos. Contraste e extremos, arrebatamento mediante a experiência estética e demais formas de impacto violento às quais o romantismo pareceu se inclinar, demonstram encontrar respaldo no grotesco e no sublime; residindo nessas características a insígnia de distinção desse movimento, que é tradicionalmente tomado como início da modernidade estética.

Com efeito, a modernidade valeu-se de muitos elementos do grotesco; gradativamente, as experiências grotescas do romantismo – que visavam ora imprimir intensa nota pessoal no produto estético, apresentando o mundo por um prisma distorcido pela subjetividade, ora valendo-se do fantástico e do *nonsense* para apresentar uma alternativa às impressões imediatas extraídas cruamente do cotidiano – aos poucos foram assumindo os contornos de negação da visão comum do real; haja vista que, no século XX, as vanguardas se valeram com frequência de expedientes que no romantismo localizavam-se nos domínios do grotesco a fim de apresentar um novo olhar sobre as convenções. Os expressionistas alemães, por exemplo, expressaram o *pathos* do desespero do indivíduo cindido do mundo por meio de distorções que aos poucos trilharam os rumos das abstrações (Cardinal, 1988, p.77), e o surrealismo buscou plasmar as formas incertas e bizarras dos sonhos com o objetivo de desvelar os véus do real, em busca de um estado de transcendência contemplativa que guardava muito de romântico, ao qual Breton chamou de "acaso objetivo".

A afronta à verossimilhança e a dúvida quanto às formas com que o mundo se apresenta parecem encerrar uma ambição romântica de legar ao artista o papel criador e de demiurgo, e a seus produtos o *status* de universo autônomo, como se a arte pudesse, se não encerrar uma verdade mais autêntica que a do mundo, ao menos servir como forma de dissipar as ilusões que, sob a perspectiva do idealismo romântico, representam as impressões sensoriais. Ora, as vanguardas parecem ter seguido essas diretrizes já traçadas pelos românticos, e, entre esses últimos, uma das formas mais eficientes de se conferir vazão a esse outro mundo, encerrado na imaginação, foi o grotesco.

Foi dito anteriormente que Victor Hugo reconheceu o grotesco como um dos alicerces da poesia sua contemporânea, constituindo um ponto de distinção da estética de seu tempo frente à tradição. É válido lembrar, contudo, que Hugo não chegou a essa constatação sem ter se servido de antecedentes. O prefácio ao *Cromwell* de Hugo, manifesto no qual essas ideias são ilustradas, teve grande repercussão entre os vários "romantismos" que surgiram pelo mun-

do; afinal, sabe-se que a França foi grande divulgadora dos postulados românticos, sobretudo em países periféricos, tais como o Brasil. No entanto, na gênese da visão de mundo romântico, originária da Inglaterra e Alemanha, o grotesco já estava presente. Os romances góticos ingleses, já na segunda metade do século XVIII, valiam-se do sobrenatural, das lendas populares e do contraste entre beleza e horror – elementos caros ao grotesco. Entre os alemães – dos quais Hugo foi leitor e de cujas ideias nutriu-se para a constituição do *Cromwell* (Kayser, 2003), a categoria foi um problema levantado com frequência para o entendimento dos rumos incertos que o belo pode tomar. Desde o *Aufklärung*, o iluminismo alemão, discussões sobre caricatura, sobre o amálgama entre riso e terror e as junções entre tragédia e comédia estiveram em pauta. O *Sturm und Drang*, movimento que se valeu do uso das emoções extremas e dos contrastes agudos para a configuração de uma arte enérgica e rebelde, encontrou no grotesco um baluarte. Alguns anos mais tarde, este retornou na polêmica peça de Kleist, *Pentesileia*. O romantismo alemão, que por sua vez nasceria de muitas das ideias cunhadas pelo Sturm und Drang, dando a elas uma tônica mais filosófica, constitui um programa estético orgânico e preocupado com a relação das novidades de seu tempo com a sensibilidade estética moderna, que deu muita importância àquela categoria. Friedrich Schlegel encontrará na ironia uma categoria aparentada diretamente com o grotesco, uma das diretrizes para o seu fragmentário, e mesmo labiríntico, sistema filosófico. Os jogos com as contradições e a iconoclastia ante as convenções, características que a ironia compartilha com o grotesco, em Schlegel, ocuparam a função de via de revelação da realidade e liberdade do pensamento (Schlegel, 1994). Nesse pensador do romantismo já se encontram alguns dos conceitos e analogias próximos ao grotesco que, posteriormente, românticos tardios usarão para definir a força plasmadora da criação estética. Schlegel vê a criação artística como algo que subordina a dinâmica dos arabescos (Schlegel, 1994, p.62), metáfora que, no futuro, Baudelaire usaria para definir, no *Salão de 1859*, a imaginação – "a rainha das faculdades" (Baudelaire, 1961, p.1036).

Arabescos e grotescos constituem ornamentos que sempre desafiaram a razão de estetas ao longo da história da arte; os românticos viram de forma positiva essas manifestações estéticas, e encontraram nelas a materialização da imaginação (ou fantasia). De fato, a imaginação é eleita como um conceito que encarna por excelência a criação romântica (mais talvez que o sentimento e a inspiração, normalmente associados ao movimento); essa eleição, consequentemente, acaba por fazer um panegírico do grotesco, visto que é justamente como fantasia criadora e indômita que essa categoria pode ser definida, em sentido lato, principalmente ao se observar suas manifestações românticas.

Como se percebe, o grotesco esteve presente dos primeiros românticos às vanguardas, inclusive exercendo funções determinantes. No contexto brasileiro, em particular ao longo das estéticas do século XIX, o grotesco reverteu eventualmente em uma produção e outra. No entanto, de modo geral, sua presença deu-se de maneira um tanto obscura, manifestando-se em poucos poetas e sendo, com frequência, tomado pela crítica como um aspecto menos importante de suas obras. São poucos os poetas em que o grotesco surge em manifestações vigorosas, colocando-se em relevo a ponto de a crítica não poder ignorá-lo.

Com efeito, a crítica literária tradicional parece mover-se em solo movediço ao tratar da matéria do grotesco. Afinal, essa categoria estética possui uma história longa, e, curiosamente, como todos os elementos que a constituem, sua conceitualização é problemática e incerta. Poucos teóricos do passado dedicaram-se com diligência ao esquadrinhamento de suas formas, e mesmo entre os poucos que o fizeram há muitas contradições. Não obstante, dada a importância do grotesco para a constituição da estética moderna, é possível encontrar o parecer de estetas desde o século XVIII (se não antes) sobre esse conceito. Contudo, é comum que essa discussão seja tratada como uma reflexão à margem de outros assuntos estéticos, ou embutida em outros conceitos. Por exemplo, quando Schlegel fala em "bufonaria transcendental", ou mesmo em ironia,

muitas vezes refere-se ao grotesco. Outro escritor alemão, Jean Paul Richter, em sua *Introdução à estética* (1804), concebe um tipo de humorismo infernal que, como entende Wolfgang Kayser, comporta todas as características do grotesco, no entanto o autor em momento algum se serve do termo grotesco para expressar suas ideias (Kayser, 2003, p.58). Mesmo Schiller, ao definir o poeta sentimental de tipo satírico, alude à possibilidade de geração de obras irmanadas ao grotesco (Schiller, 1991, p.85-94); isso para citar apenas alguns atestados de referência indireta àquela categoria em textos influentes para a configuração dos estudos estéticos modernos.

Sobretudo nas culturas anglo-germânicas, a tradição romântica apresentou desde sempre estreita relação com o grotesco; daí a frequência com que essa categoria estética surge, mesmo que por meio de insinuações nas considerações dos estetas vinculados aos romantismos inglês e alemão. No entanto, na França, o grotesco parece deixar marcas menos profundas no romantismo inicial. Excetuando--se os exemplos de grotesco oferecidos pelos *romans de frenesi* – narrativas fantásticas nos moldes do romance gótico inglês, sendo *Hans da Islândia*, de Victor Hugo, um exemplo importante –, os primeiros franceses pareceram mais afeitos à face nostálgica e melancólica do romantismo que ao seu lado mais distorcido e rebelde.

No entanto, Victor Hugo mostrou-se muito sensível ao grotesco desde seu manifesto romântico (o prefácio de *Cromwell*) até a produção de inúmeras obras, entre elas o romance *Notre-Dame de Paris*, no qual sua teoria dos contrastes é posta em prática, podendo ser entrevista na correspondência entre a irregular catedral e as personagens que em torno dela orbitam. Todas elas são constituídas mediante contrapontos agudos: Frollo é caracterizado como um asceta que se vê tomado por um desejo indômito, nada condizente com sua posição; Esmeralda é uma moça frívola que não tem consciência da atração fatal que desperta; Phoebus é tão vil por dentro quanto belo por fora; e Quasímodo, grotesco por excelência, divide-se entre a crueza e a inocência, assim como seu corpo localiza-se no limite entre o humano, o bestial e, mesmo, o sobrenatural. Quasí-

modo ainda ocupa o lugar de extensão, ou até materialização, de Nossa Senhora, e essa relação, que dá a Quasímodo o *status* de força anímica que torna a catedral um monumento de pedra vivo, abre a possibilidade de leitura das características que compõem o sineiro amorfo como elementos típicos do sublime. Como resultado, o horror de Quasímodo, à luz dos contrastes eleitos por Hugo como definição da poesia moderna, torna-se transcendente. A partir da constatação de que o corcunda seria a alma da catedral, conclui-se que o corpo de Quasímodo encerra a concepção romântica de Hugo, ou seja, materializa o grotesco e o sublime.

A despeito da forte presença do grotesco na obra e no pensamento estético de Hugo, como dito anteriormente, o romantismo na França não concedeu um papel tão grande ao grotesco como ocorreu na Inglaterra e na Alemanha. Os compatriotas de Hugo parecem ter-se identificado mais com o sentimentalismo de Lamartine, com a melancolia de Musset ou com o gênio cristão de Chateaubriand, e esses parecem ter sido a sua maior contribuição para o romantismo de outros países. A influência francesa, como se sabe, foi determinante para a constituição do movimento romântico aqui e, dadas as condições locais, sobretudo no que se refere ao objetivo de estabelecimento de uma identidade nacional com a qual o romantismo brasileiro inicial esteve comprometido, os nossos poetas herdaram dos franceses as características românticas mais ligadas ao emocionalismo e ao civismo, deixando de lado os aspectos mais rebeldes e questionadores que o movimento apresentou.

Pode-se dizer que apenas nos anos 1850 começam a surgir os indícios mais consideráveis do grotesco na literatura nacional. Todavia, mesmo essas manifestações ocorrem em instâncias "menos sérias", sobretudo nos moldes de pilhéria despretensiosa, e em um ambiente resguardado dos olhos do grande público – nos conluios e agremiações acadêmicas da Universidade de São Paulo (Camilo, 1997).

É nesse ambiente que surgem, como expoentes de uma geração definida pela crítica literária como geração ultrarromântica, nomes como os de Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães. Como aponta Antonio Candido, em seu ensaio intitulado

A *poesia pantagruélica*, os três poetas citados, amigos entre si, dedicaram-se a uma prática lírica jocosa, da qual tomavam partido outros estudantes – a composição de uma poesia *nonsense*, na qual a lógica era posta em xeque e o caminho do riso tinha como guias o disparate e o contrassenso (Candido, 1993, p.230). Como atesta o nome dado a essa poesia, oriundo do gigante glutão, centro do ciclo de narrativas de François Rabelais – Pantagruel –, trata-se de uma poesia que busca o riso na zombaria ruidosa, no absurdo, no escatológico, na blasfêmia e mesmo no licencioso.

Pode-se deduzir que tais características não condiziam com o caráter conservador da sociedade da época, particularmente no ambiente provinciano da São Paulo dos idos de 1850. Assim, essa poesia ficou relegada à obscuridade, e estaria condenada ao esquecimento se não fosse Bernardo Guimarães, que publica alguns poemas no espírito dos bestialógicos de juventude no volume de *Poesias*, em 1865 (Guimarães, 1959).

Apontado pelos críticos como mestre dos "bestialógicos" (Nogueira apud Candido, 1993, p.232) – outro nome dado a essa poesia e que aponta para sua ligação com o riso despretensioso e ilógico –, Bernardo Guimarães não apenas escreveu como chegou a publicar seus textos jocosos e satânicos e não encerrou esse tipo de poesia nos anos de sua juventude; algo certificado por várias anedotas que envolvem a vida do poeta.[3] Ora, em 1883, deu-se um desses fatos: a

---

3 Basílio de Magalhães, biógrafo do poeta mineiro, narra o seguinte evento ocorrido em Ouro Preto envolvendo Bernardo Guimarães, que comprova a sua inclinação à galhardia, mesmo nos anos da vida madura: "em 1881, achando-se, como habitualmente acontecia, em uma *república* de estudantes da velha capital mineira, e como o creado perguntasse, em presença do poeta, si podia servir o almoço, [Bernardo Guimarães] incumbiu-se de responder-lhe – o que fez do seguinte modo:

'Traga já esse almoço,
Moço!
E não faça como a indigente
Gente,
Que traz, em vez de pipóte,
Pote

contenda ocorrida na assembleia provincial de Minas por conta da mudança do nome da então Freguesia de Madre Deus do Angu não passou sem despertar o escárnio da pena de Bernardo Guimarães, o qual, em um poema alicerçado em uma retórica labiríntica, dá sugestões para a substituição do pitoresco nome da freguesia (Magalhães, 1926, p.124). O processo silogístico que orienta o poema "Parecer da Comissão de Estatística a respeito da Freguesia de Madre-Deus-do-Angu", por meio de blasfêmias e piparotes, leva à conclusão de que o nome mais apropriado dessa cidade seria o de Freguesia do *Angu de Deus, sem Madre* (Guimarães, 1959, p.447-8).

Vários outros poemas podem ser tomados como meio de entendimento da recorrência frequente de Bernardo Guimarães aos expedientes do grotesco jocoso para a constituição de um lirismo zombeteiro e estranho, incomum no quadro canônico de nosso romantismo. Contudo, no que tange ao grotesco, poucos deles se comparam à balada "Orgia dos duendes". Integrando seu volume de *Poesias* (1865), "Orgia dos duendes" constitui uma das mais interessantes manifestações do grotesco na lírica romântica brasileira. Esse poema, no qual o monossílabo marcial típico da lírica indianista de Gonçalves Dias – poeta de grande sucesso na época – enfaixa versos nos quais ressoam reminiscência da cena da "*Walpurgisnacht*" no *Fausto*, de Goethe, e fantasias sombrias oriundas do

---

E bebe, com grande mágua,
Água!
Do que eu gosto é de cerveja,
Veja!
Também tomo, com deleite
Leite,
E cômo fructas maduras
Duras.
Traga, já, qualquer quitanda!
Que a gente lambisqueira
Queira
Semelhante gulodice
Disse.' " (Magalhães, 1926, p.130-1. Foi preservada a grafia original)

imaginário popular brasileiro; tudo isso localizado em uma zona limítrofe entre o riso, a paródia jocosa e o horror sobrenatural.

Acredita-se, como foi dito, que outros românticos da geração de Bernardo Guimarães também tenham se entregado a uma lírica orientada pelo grotesco. Álvares de Azevedo, por exemplo, em seu prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, prepara o leitor para poemas que teriam sido escritos sob o signo dos romances de Rabelais, do *D. Juan de Byron* e de outras obras afeitas à ironia e à paródia. No entanto, frustra as expectativas quanto ao grotesco ao apresentar poemas em sua maioria orientados por uma forma de *humour* melancólico ou por paródias dos temas clássicos do romantismo que confluem para uma forma de realismo satírico. Já as narrativas presentes em *Noite na taverna* (1854) evidenciam o vínculo com os textos de Hoffmann e narrativas fantásticas góticas, manifestações literárias das quais o grotesco é indissociável.

O caso de Álvares de Azevedo ilustra o fato de que o grotesco entre os românticos brasileiros orientou-se mais para a dicção da prosa que do lirismo, podendo-se dizer que, no âmbito da lírica romântica da segunda metade do século XIX, apenas Bernardo Guimarães parece representar a adequação perfeita das formas dissonantes do grotesco à poesia.

A literatura brasileira parece apresentar a relação controversa entre os gêneros líricos e o grotesco que em outros contextos literários também se manifestou. Com efeito, as primeiras manifestações do grotesco no romantismo europeu estavam comumente associadas ao teatro e às narrativas, o que possivelmente se deve ao fato de que, originalmente, o grotesco romântico parece pautar-se na apresentação de eventos e em figurações imagéticas às quais a linguagem dramática e a prosa parecem mais bem adaptadas que a poesia. Mesmo a crítica tradicional do grotesco parece considerar sua presença na lírica apenas superficialmente, havendo exemplos, como o de Wolfgang Kayser, que inclusive questionam a existência de um grotesco autêntico na lírica (Kayser, 2003, p.137).

Entre os românticos mais antigos, observa-se que a categoria costuma adentrar a poesia com maior incidência nos textos que co-

adunam à expressão lírica elementos originários de outros gêneros, tais como as baladas, de caráter narrativo e episódico, ou as paródias lúdicas. A lírica, a despeito de suas características próprias e seu comprometimento com o belo oficial, parece ter descoberto no grotesco uma fonte de expressão apenas tardiamente. Quando se observam as manifestações do sublime romântico, pelo que ele guarda de ameaçador e desafiador da razão,[4] origina-se eventualmente uma fruição perturbadora semelhante à suscitada pelo grotesco; no entanto, suas formas de manifestação tendem a enveredar pelo caminho do elevado e canonicamente aceito, não obstante provoque abalos nas convenções pautadas no belo harmonioso e na estética do deleite. A experiência da beleza aflitiva, que flerta com as instâncias da repulsa e do horror que o grotesco provoca no drama (como atesta a *Pentesileia*, de Kleist), na narrativa (como nas novelas de Hoffmann, nos romances góticos e nas baladas românticas), e que constituem velhos recursos conhecidos das artes plásticas, só adentram a lírica plenamente em uma etapa posterior ao romantismo. Essa intervenção do grotesco na lírica tem como expoente inevitável a poesia de Charles Baudelaire.

Baudelaire: farol da lírica do grotesco

Conhecedor dos elementos estéticos desviantes da tradição, atestados por contextos culturais remotos ou alheios à cultura francesa, Baudelaire foi buscar nas caricaturas antigas, como as figurações da *Commedia Dell'Arte*, de Jacques Callot, os retratos distorcidos de Hogarth e os *Caprichos*, de Goya, as influências de sua concepção

4 O sublime, na definição de Emmanuel Kant, nasce da constatação de que a razão humana possui limites diante de fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, não podendo compreender todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva da infinitude do sublime, falharia em representá-lo concretamente. Essa impossibilidade transportaria o homem diretamente à instância das "Ideias", na qual o sublime então poderia ser representado. Dessa maneira, o sublime suscitaria a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza, tais como o mar agitado pela tempestade, as gargantas dos abismos e os céus infinitos (Kant, 1961, p.87).

de belo, perturbadora e nova. Sua estética também se nutriu dos mais estranhos mitos bíblicos e da Antiguidade e da concepção de arte orgânica nascida da ópera de Wagner.[5] A esses elementos, Baudelaire reuniu expedientes recuperados das gravuras medievais, das alegorias virtuosísticas do barroco, da então desconhecida obra de Edgar Allan Poe (que por seu intermédio tornou-se célebre por suas ficções perturbadoras e seus ritmos misteriosos), o satanismo heroico bebido em Milton – podendo-se extrair dentre essas e outras fontes as possíveis origens do grotesco baudelairiano.

Oposto ao egotismo sentimental que se instaurara no romantismo francês, Baudelaire optou por uma poesia nova, trazendo para a lírica elementos oriundos de outras linguagens estéticas e configurando um tipo de beleza bizarra. Ante o fato de essa forma de composição ter feito escola entre os poetas que sucederam ao poeta de *As flores do mal* e ter direcionado boa parte dos usos do grotesco na lírica posterior, seria possível tomar Baudelaire como um dos responsáveis pela plena concatenação do grotesco ao fazer lírico. Essa categoria, por sua vez, parece ser parte indissociável da estética de surpresas e das correspondências impossíveis que surtiram grande efeito sobre a sensibilidade ocidental e celebrizaram Baudelaire. Dentre muitas das conquistas tributadas ao poeta francês, talvez a mais importante seja o fato de ele ter lançado as diretrizes da lírica moderna como se a conhece hoje. Entretanto, pode-se destacar uma outra, que interessa ao trabalho aqui realizado – a sistematização de uma estética do hediondo que coloca o grotesco no centro da composição lírica e lega ao horror o *status* de fonte da beleza mais autêntica.

---

5 A simpatia de Baudelaire pela obra de Wagner está expressa claramente na correspondência e estudo crítico destinados ao músico alemão conhecida como *Richard Wagner e Tanhäuser em Paris* (1860). Defendendo o estilo de Wagner, Baudelaire busca irmanar sua proposta estética com as experiências observadas na ópera wagneriana, tais como o retrato vigoroso do mito, a expressão do maravilhoso, a síntese das artes, etc. A prova de que Baudelaire vira em Wagner um semelhante nas ambições artísticas está no fato de ele, ao defender as "sinestesias" wagnerianas, ter incluído na carta fragmentos do soneto "Correspondance", manifestação absoluta da inclinação do poeta às analogias; inclinação que o lírico das *Flores do mal* reconhece em Wagner (Baudelaire, 1961, p.1208)

No Brasil, entre as décadas de 1870 e 1880, as formas do romantismo já se haviam convencionalizado. O culto da natureza, o panegírico da pátria e o sentimentalismo, dividido entre os arroubos patéticos e o pudor receoso despertaram o fastio de alguns jovens poetas. As práticas estéticas românticas, além do mais, estavam estreitamente associadas ao *modus vivendi* do Segundo Império, de maneira que sua oposição estética nasceria em meio aos anseios de uma nova geração, apologista da República e da abolição da escravatura. Antes mesmo de o parnasianismo se instaurar com sucesso no Brasil, surgiu uma tendência chamada de "realista" na poesia nacional. Naquele tempo, "realista" significava, antes de tudo, *antirromântico*, e o modelo adotado por esses poetas seria Baudelaire, o que teve como resultado o empréstimo de alguns expedientes grotescos de *As flores do mal* pelos poetas brasileiros.

Orientados por uma oposição às feições que o romantismo assumira no Brasil, esses poetas realistas buscaram em Baudelaire o que ele possuía de escandaloso e amoral. O caráter pictórico de sua poesia foi tomado como objetivismo e a agressividade e repulsa que moviam sua lira foram tidas pelos novos poetas brasileiros como contracorrentes da poesia lacrimosa dos românticos nacionais. Daí o fato de poetas como Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier terem praticado uma poesia materialista, erótica, antropofágica – com o sentido estrito de canibalismo, e não com a conotação que o modernismo nacional daria ao termo – e que, por vezes, coadunava o satanismo à corrupção, física e moral, da matéria. Esses novos poetas trazem uma série de elementos grotescos à lírica, incomuns, até então, à tradição literária brasileira.

Mesmo que tenha origem no fascínio pela beleza abjeta que Baudelaire imprimiu em seus versos, a poesia dos autoproclamados poetas realistas não parece ter ido além da epiderme dos maneirismos do patrono do decadentismo francês. A crítica feita a esses poetas, não raro, refere-se à superficialidade de suas imagens e ao fato de terem se limitado apenas a uma aclimatação à lírica nacional do conteúdo chocante da poesia baudelairiana com o intuito de demonstrar descontentamento com a tradição romântica. Esses

poetas, guiados por um afã rebelde, parecem ter esquecido mesmo o conteúdo romântico encerrado em Baudelaire, exercendo, por vezes, uma extirpação violenta das imagens contidas n'*As flores do mal*, separando-as do projeto estético de Baudelaire, que implica a busca da transcendência do belo por meio da expressão do bizarro. Alguns críticos da época parecem ter percebido essa situação; sabe-se que Machado de Assis referiu-se a esses poetas como escritores que não sabiam o que eram, sabendo apenas que não queriam ser românticos (Assis apud Carollo, 1980, p.143).

Mesmo contando com alguns frutos realmente autênticos, essa poesia dificilmente deixou a esfera da mera reprodução. Nascida de uma leitura equivocada de Baudelaire, suas inovações foram incipientes, parecendo difícil afirmar, portanto, que os elementos grotescos presentes na poesia realista teriam resultado em inovações profícuas no quadro da lírica nacional. Inclusive no âmbito mais particular da configuração poética, o grotesco apresentado pelos poemas de Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier não parece ter estado organicamente unido a seus projetos poéticos; seriam, antes, reminiscências da rebeldia baudelairiana acopladas, de maneira um tanto lassa, a uma poesia que colocou em primeiro plano a oposição à tradição romântica nacional, negligenciando seu desenvolvimento como estética independente e uniforme.

Malgrado as limitações apresentadas por essa poesia, se a considerarmos em um quadro que viria a pôr em relevo a história do grotesco romântico na lírica brasileira, sua importância mostra-se evidente, visto que parece preparar o terreno para criações mais maduras do futuro. Com efeito, Cruz e Sousa, introdutor do simbolismo nacional que contou com o grotesco como elemento importante em seu projeto estético, demonstra não ter encontrado inspiração apenas nos horrores da lírica de Baudelaire e no romantismo europeu. Em alguns de seus poemas mais agressivos, particularmente aqueles dedicados à matéria sexual que surgem em *Broquéis*, flagram-se influências de origem mais local; ora, muitas de suas imagens lembram recursos líricos explorados por Carvalho Júnior, conforme já apontou Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965, p.25).

O signo de Baudelaire pairou sobre poetas posteriores aos realistas dos últimos anos da década de 1870 e início da seguinte. Entre os parnasianos, com frequência ouvem-se os ecos de sua poesia, sobretudo no que tange ao culto estético de Satã. Na alegoria da danação, Baudelaire havia encontrado uma correspondência para a busca pelo desconhecido operada pelos poetas modernos, o que resultou no *tópos* da precipitação no mal tomada como veículo que encaminha o artista ao gênio. Medeiros e Albuquerque, tomado como um dos primeiros decadentistas brasileiros, em sua lírica, faz a apologia do diabo e associa ao ateísmo a expressão de uma beleza condizente com o espírito de sua época e avessa às convenções do romantismo nacional. Wenceslau de Queirós, amparado por Baudelaire, promove a inversão dos conceitos de bem e mal, configurando um universo em que a danação seria salvadora e o bem fruto de mentiras que debilitariam a real virtude humana. Para Wenceslau de Queirós, o diabo seria o patrono do saber, o *Satã trimegisto*, das litanias baudelairianas e, filiada a ele, a arte seria, consequentemente, uma criação maldita. Ao promoverem a inversão do maniqueísmo, tanto Medeiros e Albuquerque quanto Wenceslau de Queirós também inverteram, por vezes, o *tópos* da beleza – essa é a via pela qual o grotesco, mesmo que com pouco frequência, ganha terreno em sua poesia.

Mais uma vez, todavia, no caso desses parnasianos dissonantes, a influência da poesia de Baudelaire não significou autenticidade. Como ocorrera com Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, o caráter postiço dos versos desses poetas ainda é evidente. Embora, diferentemente dos realistas, Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós tenham explorado mais adequadamente os temas sugeridos por Baudelaire, parece ter-lhes faltado um conhecimento profundo das correspondências operadas pelo patrono dos decadentes franceses. Além do mais, a fidelidade desses poetas aos usos já convencionalizados a partir do modelo oferecido por *As flores do mal*, torna-os poetas dependentes, com raras manifestações de autonomia.

Mesmo a relação entre o grotesco e a beleza do mal, que Baudelaire explora, não parece se configurar de forma madura nesses dois

poetas. O diabo de Wenceslau de Queirós é luminoso e apolíneo, assim como o pecado, para manifestar-se na beleza harmoniosa das coisas benéficas; e o grotesco surge apenas na esfera do sobrenatural e da surpresa. Wenceslau de Queirós apenas inverteu os valres conceituais em sua lírica; a esculturalidade preciosista que os parnasianos costumavam associar às coisas aprazíveis, ele transpõe para a esfera do mal, não operando a eleição do abjeto ao patamar da beleza ideal, como o grotesco baudelairiano fizera. Já Medeiros e Albuquerque dá mostras de ir ainda menos longe: como seus poemas surgem por vezes de repetições de sentenças baudelairianas, o grotesco em sua lírica não está imbricado estreitamente com seu processo composicional. Mesmo o escopo místico (representado pelo satanismo) para o qual sua poesia apontava não parece ter sido atingido com sucesso, visto que, na forma, sua poesia sempre pareceu inadequada, por ser pouco aberta ao transcendente.

Dessa forma, o satanismo nesses dois poetas surge mais na instância da retórica do que da poética; consequentemente, o grotesco aparece mais como figura de linguagem do que como imagem viva, organicamente unida ao fazer lírico. O caso de Medeiros e Albuquerque é emblemático – conhecedor da poesia decadentista francesa, como comprova seu poema intitulado "Proclamação decadente" (Muricy, 1987, p.331), cuja epígrafe, inclusive, faz menção a Mallarmé[6] –, Medeiros e Albuquerque não parece ter compreendido plenamente a escola simbolista, tendo sido hostil às suas primeiras manifestações no Brasil.

Os exemplos fornecidos por Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós demonstram que a beleza aflitiva do grotesco e do mal esperaria ainda o surgimento de um poeta de maior vigor para se estabelecer com segurança na lírica brasileira. O responsável por essa inovação seria Cruz e Sousa.

6 Eis transcrita a epígrafe do poema: "Carta escrita por um poeta a 20 de Floreal, sendo Verlaine profeta, e Mallarmé – deus real" (Albuquerque apud Muricy, 1987, p.331).

A cosmologia do grotesco em Cruz e Sousa

Em 1893, o Brasil presenciou o surgimento de um poeta estranho. Lançados pela editora de Domingos Magalhães – a mesma que, com objetivo de fazer fama com a publicação de escritores controversos, trouxera ao público a obra de Adolfo Caminha –, os livros *Missal* e *Broquéis* divulgaram o nome de João da Cruz e Sousa. Não bastasse tratar-se de um poeta negro oriundo da província de Desterro, o estigma de marginalidade de Cruz e Sousa contou ainda com o fato de o escritor dedicar-se a uma poesia estranha à prática literária nacional. Seus dois livros, o primeiro de prosa poética e o segundo de poemas compostos em verso, mostravam sua filiação ao simbolismo, movimento artístico oposto ao espírito positivista reinante na época, e que, inclusive, não alcançara ainda plena aceitação em seu país natal – a França.

Embora a simples sintonia com o simbolismo já justificasse a receptividade ruim reservada aos poemas de Cruz e Sousa, ela não parece ter sido o único motivo do aparente fracasso do poeta ante o público leitor. Seu estilo, impactante, verborrágico e dado a associações complexas, pareceu confuso, hermético, pretensioso e mesmo ininteligível a boa parte dos poucos leitores que sua obra teve na época. O acúmulo de imagens que caracteriza sua poesia foi considerado por muitos como indício da pouca fluidez e dinamicidade; seus temas e formas, repetidos à quase exaustão com o objetivo de configurar um programa estético homogêneo, foram tomados como um cacoete poético, monótono e vazio. Mesmo quando sua obra recebeu elogios, recebeu-os de forma comedida dos poucos estetas que se prestaram a ler seus poemas; a maior parte do meio letrado brasileiro, entretanto, simplesmente o ignorou.

Dado ao experimentalismo formal, mesmo que algumas vezes nos limites estreitos do parnasianismo brasileiro, Cruz e Sousa demonstrou ser um lírico afeito ao virtuosismo composicional. Todavia, a maior prova de seu esteticismo parece residir na configuração semântica de seus poemas, no universo de oposições que seus textos harmonizam em formas tensas, únicas e dotadas de um *pathos*

angustiante. Embora seja discípulo assumido de Baudelaire, sofrendo muitas influências do estilo do poeta francês, a poesia de Cruz e Sousa, no entanto, não parece ter retomado tão assiduamente a ironia característica d'*As flores do mal*. Em seus poemas, o conflito entre os opostos – que marca igualmente a lírica de Baudelaire – assume contornos mais patéticos, sendo a experiência de seus versos dolorosa (Bastide, 1943, p.118); o mal não surge neles como alternativa ao tédio movido pelas convenções do mundo exterior, como ocorre em geral na poesia decadente, mas como única saída desesperada. É possível usar uma metáfora para definir a diferença entre o percurso de precipitação no mal, comum a Cruz e Sousa e Baudelaire: se Baudelaire desce ao inferno embalado pela volúpia do danado resignado, Cruz e Sousa é arrastado para lá em desespero. Daí a originalidade de sua poesia – em uma época em que o modelo baudelairiano era seguido com rigor –, o que chamou a atenção de Roger Bastide (1943, p.120), crítico que o localizou na plêiade dos mais importantes poetas do simbolismo universal, estando, para ele, ao lado de Stefan George e Mallarmé.

Bastide chama a atenção para o fato de que, para Cruz e Sousa, o *tópos* da dor era uma constante, o que explicaria a angústia que marca seus versos. De fato, ao se comparar Cruz e Sousa aos demais poetas do simbolismo universal, sua poesia soa menos silenciosa e plácida, dotada de acordes mais explosivos, prenhe de imagens contrastantes e tomada por uma atmosfera de desespero. Cruz e Sousa divide-se entre o inferno das experiências sensíveis e o paraíso de suas aspirações transcendentais com sede por revelações. Mesmo quando contempla a paz das regiões sidéreas, em busca do ascetismo nirvânico, ele o faz por meio de um *êxtase búdico*, ou seja, por uma forma de arrebatamento intenso. A placidez dos mundos ideais, para ele, só parece ser possível mediante o processo doloroso de se romper as cadeias que atam a alma à matéria. No ínterim desse processo, os céus e os tártaros confundem-se em imagens nas quais o grotesco se revela sublime e vice-versa, e mesmo a aridez do tédio apresenta-se como uma plaga tomada por uma variedade de rostos disformes, que submerge o eu lírico em uma solidão desola-

dora em meio a uma multidão de pesadelos. Essa parece ser justamente a origem das formas singulares que o grotesco ocupa nesse poeta – uma maneira desesperada de materializar o caráter indizível que recobre a junção de todas as oposições – e, portanto, elemento constituinte de uma busca pelo Absoluto.

A poesia de Cruz e Sousa possui fortes conotações místicas e parece surgir do esforço de tornar concretas as abstrações; daí o fato de conceitos centrais ao entendimento da angústia romântica, tais como o tédio e a melancolia, desdobrarem-se em sua lírica em formas as mais variadas, e frequentemente inclinadas ao disforme. Poemas de *Faróis*, como "Tédio" e "Violões que choram", fornecem exemplos claros desse processo – em ambos os textos, todo um universo demanda sua criação para a exata descrição dos efeitos que, respectivamente, o tédio e a melancolia desempenham sobre a sensibilidade poética. Ao se observar o tropel de imagens grotescas que esses dois aspectos despejam sobre tais poemas, observa-se que a mão que move a pena de Cruz e Sousa é a da angústia.

O conteúdo das "Correspondances" de Baudelaire parece ser posto em relevo no programa estético de Cruz e Sousa; desde a profissão de fé contida na "Antífona", que abre *Broquéis*, até alguns poemas *nirvânicos* que se encontram em *Últimos sonetos*, observa-se a mesma tentativa de fazer de determinado conceito o simulacro de seus opostos – em Cruz e Sousa, a carne por vezes se sublima nos anseios vagos, e as ideias abstratas rebaixam-se na forma de corpos em decomposição. Dessa oscilação entre alto e baixo parece resultar o grotesco de Cruz e Sousa, uma categoria que, por representar em sua lírica uma via de transição entre dois mundos distantes, pode ser definida como um grotesco transcendente – portanto, sublime.

Cruz e Sousa também se mostrou sensível ao *status* de demiurgo que a poesia romântica confere ao poeta, e ao caráter performático da linguagem lírica. Na esteira dos poetas malditos, o eu de Cruz e Sousa também se viu sob o signo de uma bênção maldita que o colocava acima dos homens comuns, embora, exposto ao desprezo desses e apartado de seu convívio. Em sua obra, o poeta é definido

como o "assinalado", o ser que passa pela mascarada da vida, "invulnerável" às ilusões vãs; todavia, ele também é o "acrobata da dor", cujo desespero constitui espetáculo ridículo para a audiência. Essa condição do gênio poético na modernidade, para a qual Baudelaire já havia atentado, também leva Cruz e Sousa a buscar refúgio sob as asas do diabo, e este, por sua vez, também derrotado, é exilado nos mundos que ele próprio cria. O mundo artificial da criação estética encerra a verdade para Cruz e Sousa, como o demônio no poema "Flor do diabo", a única alternativa que sobra ao poeta é a criação, a alquimia de uma arte estranha, composta por essências de luxo bizarro; essa seria a fórmula da plasmação de novos mundos que desvelariam as ilusões dos sentidos, abrindo à sensibilidade a visão das instâncias ideais. Por conta disso, a poesia de Cruz e Sousa assume um caráter cosmogônico, ou seja, entrega-se à tessitura da analogia entre o poema e um cosmo encerrado em si próprio.

Das correspondências difíceis e da junção do aparentemente inconciliável surgem os mundos de Cruz e Sousa, os quais ele preenche com a multidão de sombras nascidas na intimidade de seu eu poético, projetando-as em sua lírica. Essas formas, amiúde, encontram equivalência no grotesco, daí poder-se dizer que o grotesco de Cruz e Sousa é também cósmico. O fato de essa categoria, em Cruz e Sousa, servir à transcendência dos mundos conhecidos e criação de novos, sendo, portanto, transcendente e cósmico, encaminha-a ao *tópos* da elevação, e não ao do rebaixamento, ao qual, em geral, está associada. Por esse caráter, os elementos grotescos presentes na lírica do poeta catarinense podem ser vistos em consonância com outra categoria estética comum ao romantismo – o sublime.

Como dito anteriormente, Victor Hugo viu na convivência conflitante entre sublime e grotesco a gênese da beleza romântica. A lírica de Baudelaire e de poetas inspirados em sua poesia, como Cruz e Sousa, permite que se veja que, ao longo do romantismo, os dois conceitos tendem a se relacionar cada vez mais intimamente, chegando mesmo a se amalgamar. Na teoria da contemplação estética de Kant, cabia ao sublime o lugar da fruição dos fenômenos

mais ameaçadores e perturbadores que caracterizam a beleza, particularmente daqueles em que se vislumbra a infinitude e se desafiam os limites da cognição humana. Na natureza, Kant encontrou o sublime apresentado pelos espetáculos hostis e grandiosos, tais como os céus infinitos, as gargantas dos abismos e as tempestades. Em Cruz e Sousa, o belo costuma surgir do grandioso e do impactante, as formas de sua lírica tendem a promover o arrebatamento da sensibilidade que, na posição passiva do contemplador, entrega-se a um turbilhão de imagens que a arrastam, ora ao inferno, ora aos céus, ora às grotas das angústias íntimas, ora ao infinito da aspiração às instâncias inteligíveis. Por desenvolver-se nessa dinâmica de transubstanciação do olhar por meio da composição estética, o grotesco de Cruz e Sousa flerta de perto com o sublime; portanto, é na esteira do programa de transcendência por meio da arte que o grotesco surge no poeta, daí poder-se considerar essa categoria um dos principais elementos configuradores de sua lírica.

Os líricos dissonantes: dois poetas do grotesco no Brasil

As semelhanças que o grotesco apresenta em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, autores de obras tão dessemelhantes do quadro geral da poesia brasileira, pode servir a um vislumbre, com um pouco mais de clareza, dessa obscura tendência do romantismo universal representada pelo grotesco, que se apresenta particularmente ensombrecida na lírica romântica do Brasil. Dada a importância do grotesco, sua consideração em âmbito nacional pode contribuir a novas perspectivas para o entendimento de nosso romantismo. Nosso entendimento da lírica romântica brasileira sob a ótica do grotesco tem muito a ganhar se tomarmos como eixo a obra desses dois poetas, ao mesmo tempo que esse tópico permite esclarecer muitos dos expedientes estéticos explorados por Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, poetas cujo estilo desafia uma categorização precisa.

Considerando-se o grotesco como uma das manifestações da estética romântica importante ao entendimento das formas assumidas pela arte na modernidade, é possível que se estranhe sua ausência em qualquer contexto estético recoberto pelo romantismo. A literatura brasileira, malgrado sua inclinação aos aspectos mais edificantes e menos problemáticos da estética romântica, como se pode ver por essas breves considerações, também dedicou seus tributos a essa categoria, que comporta o contraditório, permite a fruição estética do anormal e do excêntrico e explora os limites do belo – a despeito de poucas manifestações do grotesco poderem ser observadas em nossa tradição romântica, sobretudo na lírica. No entanto, a produção dos poetas Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa mostra a importância dessa categoria estética para o surgimento de uma poética singular, que por sua vez eleva nossa percepção da sensibilidade romântica no Brasil, particularmente em suas manifestações mais instigadoras. Condizente com o *status* de marginalidade ao qual o grotesco esteve confinado, os poetas que a ele recorreram foram em boa medida excluídos do cânone literário. Hoje em dia, contudo, sua produção chama a atenção dos estudiosos, e podemos dizer – valendo-nos de uma metáfora orientada pelo grotesco – que é como se esses autores emergissem das grotas do esquecimento qual esqueletos malsepultos que desafiam a crítica.

Como já dissemos, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa não constituem os únicos exemplos de artistas do século XIX que se valeram do grotesco. Contudo, ao contrário de outros poetas que apenas esporadicamente, ou com menos vigor, utilizaram expedientes dessa categoria estética, os dois poetas citados contaram com ela como um dos recursos centrais de sua produção estética. Assim, suas obras constituem um atestado da maneira como o grotesco, gradativamente, caminha das margens do fazer poético ao centro da constituição lírica, no espaço que separa os românticos mais remotos dos mais recentes.

A partir da zona de intersecção das obras de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa (fundada no grotesco), nota-se como a estética da modernidade aos poucos foi se utilizando com mais virtuosismo

dos contrastes na configuração estética e como na poesia moderna o belo sofreu uma expansão tamanha que acabou assumindo feições antes relegadas ao feio. No entanto, esse suposto percurso não parece atender a uma confluência evolutiva da lírica moderna encaminhada ao futuro, visto que os elementos do grotesco nos poetas apresentados têm origens, muitas vezes, em expedientes explorados pela arte ou por contextos culturais do passado. Amparando-se por essas constatações, pode-se falar de uma tradição do grotesco romântico cerceando a lírica de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, de modo que o grotesco parece comportar os nexos turvos que unem as estéticas de ambos.

Elegendo-se o grotesco como eixo de correspondência entre os dois poetas – ambos vinculados, de certa forma, ao romantismo –, abrimos caminho para se compreender a maneira como essa categoria, basilar para o entendimento da sensibilidade romântica, imprimiu sua marca na literatura brasileira. É, portanto, instigados pelo desafio de compreender melhor sua relevância para o estudo desses dois poetas, assim como para a lírica romântica brasileira, que esse trabalho orienta a sua leitura pelas produções poéticas de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa.

O grotesco mostra-se como indício de uma nova forma de beleza que se confunde com a história do próprio romantismo, e, consequentemente, com o estabelecimento da modernidade. Por conta disso, fazem-se necessárias considerações acerca de algumas estruturas que caracterizam a formação da sensibilidade romântica, as quais se relacionam diretamente com o grotesco. É no esforço de entendimento da ligação do grotesco com aspectos fundamentais da estética romântica que o capítulo seguinte será dedicado a alguns aspectos da concepção de belo no romantismo.

2
Os contornos incertos do belo romântico

Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo.

Novalis, *Pólen*, Fragmento nº 105

Dois líricos sob o signo do romantismo

Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa são poetas singulares no contexto da literatura brasileira. Cada um deles apresenta características correspondentes ao respectivo movimento literário aos quais estiveram ligados, contudo, suas obras encontram-se revestidas de elementos que convergem em uma estética comum – o romantismo.

Quanto a Bernardo Guimarães, sua inclusão no romantismo é ponto pacífico, uma vez que a historiografia literária sempre o tratou como tal. No que se refere à ligação de Cruz e Sousa com o movimento, ela já é por si mesma justificável pelo fato de o poeta ser representante do simbolismo, fenômeno artístico diretamente filiado à estética romântica, uma vez que pode ser visto como movimento que exacerbou alguns de seus aspectos, em especial o hermetismo e o misticismo.

O que nos leva a tratar, no presente estudo, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa como românticos, são dois fatores. Primeiramente, o romantismo pode ser considerado um fenômeno que supera os limites cronológicos estabelecidos pela historiografia – podendo-se inclusive tomá-lo como conceito mais extenso do que aquele que em geral lhe é atribuído, servindo para abarcar boa parcela da "modernidade". Nessa linha, o romantismo pode designar manifestações estéticas que vão desde os romances góticos ingleses do século XVIII até os produtos de vanguardas de tendência intimistas e idealistas do século XX, como o expressionismo e o surrealismo. Há autores, como Michael Löwy e Robert Sayer, que vão mais longe, observando manifestações do romantismo em fenômenos culturais contemporâneos (Löwy e Sayer, 1994).

O segundo motivo para associarmos ambos ao romantismo é de natureza estética, mas também biográfica: as obras que embasaram suas construções poéticas, suas leituras, seu ideário e seu imaginário estão vinculados ao romantismo. Quando não são inspirados diretamente por românticos, os dois poetas se remetem às mesmas obras que nutriram a estética romântica. Em Cruz e Sousa encontram-se remissões a Shakespeare, Rabelais, Hoffmann, Goethe, e outros autores que também exercem forte influência sobre a obra do romântico Bernardo Guimarães.

Quanto ao imaginário e ideário por trás dos poemas de Cruz e Sousa, todos eles orbitam em torno de velhos temas românticos, tais como a busca de refúgio na obra de arte como antítese às agruras da vida cotidiana, o elogio da imaginação, a melancolia, o tédio, a concepção da vida como dança macabra encaminhada ao Nada, as fantasmagorias noturnas, o primado do gênio, entre muitos outros.

Dessa forma, apesar de apenas Bernardo Guimarães ser passível de localização em um conceito mais estrito de romantismo, Cruz e Sousa também demonstra ter se utilizado das experiências artísticas empreendidas pelos românticos, podendo-se, inclusive, mediante uma definição mais lata do conceito, enquadrá-lo no movimento. Além disso, outro ponto que nos serve de sustentáculo é a categoria estética do grotesco, que perpassa a obra dos dois poetas e

que atesta os ecos das transformações que o romantismo provocou nos postulados do belo na lírica ocidental.

Concebendo-se o romantismo como um fenômeno da sensibilidade moderna, e não como uma escola literária delimitada cronologicamente, é possível que se coloque em relevo a maneira como Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa souberam captar o espírito de sua época, refletindo em sua lírica muitos dos conflitos que marcam o estabelecimento das formas do movimento, não apenas brasileiro, como também universal. A escolha do termo "conflito" para designar a dinâmica que sustenta a estética romântica é aqui utilizada, pois, como demonstram suas criações, o belo romântico parece estabelecer-se mediante um mecanismo de confrontação. Os embates presenciados e suscitados pelo romantismo são muitos. Como seus seguidores são filiados a uma estética pautada em contrastes, vários antagonismos são explorados por eles: o confronto entre a tradição e a nova arte, entre o indivíduo e o meio exterior, entre elementos estéticos díspares, submetidos a uma tentativa de harmonizar os contrários no âmbito da criação artística, entre passado e modernidade, entre real e sobrenatural, etc. Desse modo, como espólios, o belo romântico parece demandar suas conquistas em meio a batalhas.

A sensibilidade romântica desenvolve-se a partir da observação de um mundo que sofre vicissitudes agudas. Na Europa, essas mudanças são claras e pungentes, sendo possível, inclusive, eleger alguns de seus carros-chefes, tais como a Revolução Francesa, a crescente industrialização e os primados da liberdade e individualidade sustentados pelo discurso filosófico liberal. No âmbito da estética, os artistas depararam-se com o fracasso de uma arte engessada em moldes antigos, não condizente com as urgências de expressão da subjetividade aflorada nos novos tempos; opondo-se a esse quadro, criam a sua linguagem particular.

Essa linguagem, a despeito de almejar a originalidade, não foi criada exclusivamente a partir dos devaneios solitários de seus artistas introspectivos, mas também se sustentou por um vasto material fornecido pela tradição que, no entanto, havia sido negligen-

ciado pela arte oficial, sendo por ela tratado com pouca deferência, e até mesmo com desprezo. É nessas instâncias pouco exploradas pela estética de tendência neoclássica que o romantismo encontra uma de suas formas de expressão mais características e mais insubmissas às convenções de gosto (e, portanto, condizente com o ímpeto de liberdade que patenteia sua estética) – o grotesco.

O fato de essa forma de expressão poder ser tomada como um vínculo entre as líricas de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa acentua a intimidade entre eles e os postulados românticos. De fato, os dois poetas compartilharam com seus referenciais estéticos europeus muitos dos questionamentos suscitados pelas novidades do mundo moderno, acrescendo a elas as impressões suscitadas pelo quadro brasileiro. Apesar de localizado na periferia do mundo moderno, o Brasil do século XIX foi inundado por ideias oriundas dos países desenvolvidos, as quais, mediante o contraste oferecido pelas condições locais, assumiram um caráter peculiar.

Aqui também a mentalidade coletiva se deparava com uma ambição de desenvolvimento alentada pelos discursos de liberdade e progresso, e também com a sua frustração, elemento determinante para o estabelecimento da crítica romântica à modernidade. Os motivos dessa frustração na Europa e no Brasil, no entanto, parecem ser distintos. Lá as causas parecem estar ligadas à incapacidade de a Revolução Francesa e o capitalismo realizarem suas promessas utópicas e projetos de ascensão social; aqui, a frustração parece dever-se, em muito, ao fato de o progresso nem ao menos ter chegado. Ora, os românticos brasileiros viviam em um contexto marcado por contradições culturais, sociais e políticas. No tempo de Bernardo Guimarães, a Europa emitia discursos de liberdade e desenvolvimento cultural, enquanto o Brasil praticava o regime escravocrata e possuía um meio intelectual incipiente, no qual o homem de letras via-se – isso quando privilegiado – obrigado a exercer profissões adaptadas a um meio patriarcal e oligárquico, pouco condizente com as ambições de artista. Quanto à liberdade de criação apregoada pelos românticos, no Brasil o meio editorial era regido pela censura às criações mais subversivas, obrigando Bernardo

Guimarães a desenvolver uma poesia secreta que por muito pouco não escapou ao esquecimento.

No caso de Cruz e Sousa, a ciência positivista, emblema da civilização que ele mesmo admirou – em virtude de sua formação intelectual e sua intenção de se afinar com as descobertas da Europa moderna –, marcou-o com o estigma da inferioridade por conta de sua etnia e forneceu justificativa propícia à segregação dos negros em um país escravocrata. Já o meio letrado de sua época (ainda quase tão exíguo quanto ao tempo de Bernardo Guimarães), a despeito de ambicionar acertar o passo com as novidades estéticas importadas da Europa, viu com maus olhos a vanguarda representada pelo simbolismo.

Assim como os românticos da Europa, os brasileiros também se viam rodeados por um meio hostil a suas ambições poéticas, o que os empurrou cada vez mais para as profundezas de sua imaginação. Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, contudo, não se contentaram em expressar apenas as formas mais harmoniosas de seu universo lírico, como muitos dos românticos brasileiros, mas aderiram à rebeldia latente no espírito do romantismo. Para isso, se valeram das formas turvas do grotesco e imprimiram em suas líricas uma resposta violenta ao mundo que os havia rejeitado por explorarem uma forma de beleza que destoava da estética de seu tempo – em outras palavras, por criarem uma forma de beleza inovadora.

O grotesco, conforme pretendemos mostrar ao longo deste trabalho, é um recurso a serviço da rejeição romântica da estética oficial. Dado seu poder de ruptura com os padrões, o grotesco serviu de instrumento da revolta estética do romantismo, tendo contribuído de modo decisivo para a constituição da nova beleza romântica, a qual rendeu frutos na estética moderna, ajudando-a a configurar sua forma. Como o romantismo é uma das vertentes estéticas mais persistentes e determinantes no contexto cultural da modernidade, e o grotesco é um expediente íntimo das inovações que o romantismo legou à posteridade, as ambiguidades da estética moderna foram determinantes para a constituição da identidade poética e do estilo dos dois líricos brasileiros. Muitos dos "temas da moderni-

dade" apresentam-se em sua poesia, materializando-se, frequentemente, por meio dos expedientes fornecidos pelo grotesco.

Realidade relativa e eu absoluto

A estética romântica representou na história da arte um divisor de águas no que tange à noção de belo, pois expandiu as fronteiras desse conceito que, nas estéticas de orientação classicista, achava-se atrelado a definições precisas de gêneros e categorias. O belo no romantismo tem uma natureza contrastante e contraditória, refletindo sua busca pela originalidade e rebeldia, sua oposição crítica à tradição e a busca pelo novo.[1]

O pensamento romântico é libertário, nascido no seio das conquistas burguesas que encontram uma hipérbole nos ideais da Revolução Francesa. Uma vez que a visão de mundo alentada pela burguesia conta com a individualidade como uma de suas principais características, a sensibilidade romântica colocará em foco o sujeito, que se evidenciará, amiúde, em oposição ao exterior e à tradição, chegando a encarnar algumas vezes a antítese de seu meio.

Quanto ao primeiro desses aspectos – a natureza político-revolucionária do movimento romântico –, devemos ter em mente que o romantismo caracteriza-se por sua aversão ao *modus vivendi* utilitário da burguesia, pela crítica às transformações acentuadas que o progresso imprimiu nos padrões sociais, e pela recusa em subordinar a visão de mundo aos ditames da razão – elementos que permearam as estéticas vinculadas à ilustração do século XVIII, o neoclassicismo, portanto. Todavia, não parece ser possível negar a filiação do romantismo à Revolução Francesa do final do século XVIII. Se em muitos aspectos, como dito, o romantismo se opõe ao direcionamento que o espírito das revoluções e conquistas burguesas deu à história do Ocidente, em alguns outros – tais como o primado do indivíduo, a liberdade e a crença de que as

1 As relações do romantismo com a tradição serão mais bem discutidas em capítulos posteriores.

mudanças podem confluir em utopias sociais –, o movimento romântico dá respaldo ao discurso da revolução de 1789. Esse parentesco entre os postulados do romantismo e a visão de mundo instaurada pelas vitórias burguesas tem reflexo inclusive em sua relação com o neoclassicismo. Basta lembrarmos que Rousseau, um dos autores mais importantes para a gênese do romantismo, também foi influência capital para o século das Luzes, assim como o iluminista Diderot guarda algo de romântico, particularmente em seu elogio da imaginação (Löwy e Sayer, 1995, p.86). No estudo intitulado *Revolta e melancolia*, Michael Löwy e Robert Sayer relativizam a conhecida oposição entre o pensamento iluminista e o romântico, mostrando as semelhanças entre essas duas correntes culturais. Para os autores,

> O romantismo e o iluminismo coexistem em todos os séculos da modernidade, do século XVIII ao XX [...] A relação entre os diferentes romantismos e o espírito (ou os espíritos) do iluminismo não é constante. Portanto, não é possível, de modo algum, concluir que o romantismo representa, em geral e necessariamente, uma rejeição total do iluminismo em seu conjunto. [...] Muitas vezes, o romantismo também se apresenta como *uma radicalização, uma transformação-contínua da crítica social do iluminismo*. (Löwy e Sayer, 1995, p.88-9)

Löwy e Sayer (1995, p.88) ainda destacam pensadores e artistas nos quais princípios da ilustração estão coadunados aos novos ímpetos românticos, tais como Herder, Shelley, Heine e Hugo, os quais, para os autores, "estão longe de ser adversários do iluminismo". É válido lembrar ainda, como indício da intimidade entre a Revolução e o romantismo, o fragmento 216 do *Athenäum*, no qual Friedrich Schlegel afirma que:

> A Revolução Francesa, a *Doutrina das ciências* de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época. Quem se sentir provocado por essa constelação, quem não considerar importante uma revolução que não seja ruidosa e material, ainda não atingiu a perspec-

tiva elevada e ampla da história da humanidade. (Schlegel, 1991, p.40)

Nessa afirmação é possível flagrar Friedrich Schlegel, um dos mais destacados pensadores românticos, prestando tributo ao marco cultural que também teve ressonância entre o classicismo e a uma obra que atesta ligação profunda com o espírito burguês; excetuando-se a *Doutrina das ciências* (obra influente para a constituição do idealismo de cunho romântico alemão), as duas outras "tendências" citadas por Schlegel são compartilhadas pelos artistas e pensadores representantes da burguesia – a Revolução Francesa e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe.

Como estética comprometida com a realização das faculdades mais íntimas do indivíduo, o romantismo valoriza a arte singular e única (sem precedentes), na qual o artista expressa sua individualidade particular – daí o elogio da imaginação espontânea e do produto estético inventivo. Em *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel, a personagem Andrea manifesta sua concepção de arte ao afirmar: "Justamente entre os alemães [a poesia] se tornará uma profunda ciência de verdadeiros eruditos e a arte sofisticada de *poetas inventivos*" (Schlegel, 1994, p.46 – grifo nosso).

Schlegel, como um dos pensadores mais influentes do primeiro romantismo alemão, defende o surgimento de uma poesia de natureza plural, capaz de comportar o todo e que, antes de tudo, seja original. Uma poesia única que, em seu pensamento, por vezes, assume a conotação de uma nova mitologia, uma forma de união mítica que parte das instâncias mais particulares do indivíduo, encontrando, contudo, correspondência em todos os outros homens. Se em Kant a contemplação estética é vista como único elo entre as sensibilidades humanas isoladas, sendo, portando, concebida como uma faculdade de julgamento universal (Eagleton, 1993), para Schlegel, a poesia supriria a carência que o homem moderno sente do sagrado, elemento que, segundo ele, convivia com a arte na Antiguidade:

> Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nessas palavras; nós não temos uma mitologia. [...] é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la. Pois ela nos virá através do caminho inverso da de outrora, que por toda parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e o mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá ao contrário, ser elaborada a partir do mais fundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas. (Schlegel, 1994, p.51)

Para Schlegel, a mitologia moderna deveria ser concebida como obra artificiosa – como um grande poema universal, que serviria como forma de inspiração aos outros poemas. Tal mitologia teria origem *no mais fundo do espírito*, instância que poderia ser vista como a individualidade mais recôndita. A despeito de sua origem pautada no particular, essa mitologia do sujeito seria um ponto de união entre todos os indivíduos. Das palavras de Schlegel podemos depreender que, para a sensibilidade romântica, a perspectiva individual é configuradora de toda a realidade exterior. A mitologia que reside em seu programa estético é similar à inspiração artística, consistindo em um grande poema primordial nascido no sujeito e, a despeito disso, portador de uma potencialidade universalizante. De fato, Schlegel parece compreender toda a humanidade a partir do indivíduo, mais precisamente, a partir do indivíduo inspirado – do gênio. Ao subordinar a reflexão sobre a poesia ao fazer poético, acentuando a impossibilidade de se pensar a poesia exceto por meio de poemas, Schlegel dá relevo a essa função central que o sujeito possui no pensamento romântico:

> Todo ponto de vista [a respeito da poesia] será verdadeiro e bom, na medida em que for, também ele, poesia. Como porém sua poesia é limitada, é a sua, do mesmo modo a perspectiva que dela possui não

> tem como escapar à limitação. E isto o espírito não pode suportar, sem dúvida porque sabe, sem saber, que nenhum homem é apenas um homem, pois pode e deve ser, ao mesmo tempo, verdadeira e efetivamente toda a humanidade. (Schlegel, 1994, p.30)

Como se pode notar, o ideal de indivíduo romântico parte de uma concepção de sujeito que, imerso em seu isolamento particular, consegue, paradoxalmente, canalizar toda a humanidade. Ao contrário da concepção clássica, o indivíduo não é fruto do meio externo, visto como produto direto da tradição, mas, sim, deve impor-se como ser distinto dentre os outros, residindo na distinção seu caráter humano universal. A obra estética intercambiaria essa relação entre todas as sensibilidades isoladas tendo como centro a perspectiva individual.

A perspectiva individual coloca o eu como ponto de referência do mundo. Assim, o gênio, uma espécie de extrapolação dos poderes individuais, torna-se um verdadeiro farol da humanidade. Com efeito, Márcio Suzuki destaca que, para Herder, o gênio representa a hipérbole da individualidade. Segundo a concepção do pensador alemão:

> O gênio está adormecido no homem, como a árvore no germe: ele é a medida individualmente determinada da *intimidade* e da *expansão de todas as faculdades e sentimento desse* homem, como também [...] sua força vital e índole. (Herder apud Suzuki, 1998, p.63)

Mesmo que a genialidade seja um caso de distinção, pode-se dizer que o caminho que vai do homem comum ao gênio parece passível de ser trilhado por qualquer um, visto que a via da inspiração (pela qual o gênio envereda) surge de faculdades misteriosas, não definidas racionalmente, mas comuns a todos. Nesse caminho, o eu é visto como configurador de mundos; como a genialidade anda de mãos dadas com a originalidade, essa última surge como um dos pendores do indivíduo em busca de sua afirmação e distinção. A originalidade, por sua vez, demonstra íntimas relações com a extra-

vagância, do que possivelmente deriva o gosto generalizado que os românticos demonstram pelo único, pelo raro e, muitas vezes, pelo estranho.

Octavio Paz aponta para o fato de o indivíduo moderno[2] mostrar-se carente de uma religiosidade e de uma mitologia que confira a ele alicerce para a compreensão do mundo e um vínculo com o todo. Essa ausência provocaria um sentimento de orfandade expresso em temas típicos do romantismo, sendo um dos mais angustiantes a morte de Deus, primeiramente cantada por Jean Paul Richter no poema intitulado *O sonho*, e que, posteriormente, atormentaria o imaginário romântico com figurações de ausências e abismos sem fim.

Embora tenha assumido com o decorrer do tempo o papel de um niilismo libertador (como se observa no pensamento de Nietzsche), inicialmente o tema da morte de Deus apresenta-se como uma ironia dolorosa que busca enfatizar a ausência de fundamentos sólidos do homem moderno, que se entrega à análise crítica e relativizadora da História. Se, por um lado, a ausência de uma força regente do universo permite ao indivíduo romântico fazer as vezes de demiurgo de seu mundo particular, por outro, a falta de Deus parece submergir a consciência moderna em uma vacuidade perturbadora. O livre-arbítrio cristão já havia liberado o homem ocidental dos ditames do destino, colocando a responsabilidade nas mãos de Deus. Com a morte de Deus, o caos metafísico parece inscrever-se na sensibilidade dos pensadores recentes, tendo como um dos possíveis frutos a busca desesperada por novos alicerces e nexos entre a humanidade e o mundo exterior – para a qual a teoria de Friedrich Schlegel da nova mitologia parece fornecer um exemplo.

A fim de atender a essa necessidade, o homem moderno nutrir-se-ia de fragmentos de mitos e religiões para a configuração de religiões particulares. Condizentes com o insulamento individual, essas crenças subjetivas corresponderiam ao que Octavio Paz chama de

---

2 Octavio Paz estabelece como "moderno" o período que se inicia com o romantismo e se estende até as estéticas de vanguarda do início do século XX.

religião moderna – uma religião sem Deus, cuja função parece ser antes amenizar a constatação da imersão da individualidade na vacuidade que estabelecer uma síntese entre o homem e o sagrado.

A nova mitologia de Schlegel seria precisamente a própria poesia, e, de fato, observa-se uma tentativa de busca do transcendente na arte romântica; atento a esse aspecto, Octavio Paz define a *religião moderna*, nascida entre os artistas românticos, por duas categorias – analogia e ironia (Paz, 1994b).

Gêmeos antípodas: analogia e ironia

A analogia seria a potencialidade que a linguagem artística tem de promover a correspondência entre todos os conceitos existentes, inclusive entre os mais discrepantes. É comum na arte romântica o gosto pela união do aparentemente inconciliável pelos nexos da analogia. Professada já no início do movimento por Novalis, poeta e pensador de relevo entre os primeiros românticos alemães, a analogia viria a ser um dos postulados mais duradores de todo o romantismo, tendo sido legada às gerações posteriores, encontrando solo profícuo no simbolismo francês, o qual tem seu conceito de analogia inspirado nas "Correspondances", de Baudelaire, e uma de suas manifestações mais pungentes no poema das "Voyelles", de Rimbaud.

Todo o processo composicional da poesia simbolista guarda semelhanças com o princípio analógico que rege as correspondências de Baudelaire. A origem mística da analogia parece ter servido convenientemente ao *status* autônomo e transcendente reclamado pela poesia ao longo do romantismo. É justamente pelas experiências analógicas que a "alquimia do verbo" dos poetas modernos se opera, de modo que a analogia parece comportar precisamente a faculdade demiúrgica que o gênio reclama para si. No simbolismo observam-se vários desdobramentos do conceito analógico, desde a influência legada por Baudelaire, passando pelas vogais coloridas de Rimbaud, até a tese instrumentalista de René Ghil. Mesmo nas vanguardas, propositalmente ou não, é possível se observar o lega-

do analógico, já a serviço do novo olhar sobre o real que os artistas iconoclastas do início do século XX quiseram despertar. A simultaneidade da poesia cubista de Apollinaire, por exemplo, a apresentação aglutinada de múltiplos planos de percepção, que orienta o leitor para a conclusão de que espaço e tempo são categorias que se diluem sobre o impacto de correspondências, parece ter um parentesco com a velha analogia que ocupa o lugar de um dos primeiros meios pelo qual o homem buscou organizar a realidade e que os românticos trouxeram para a poesia.

A analogia romântica, por sua vez, tem origem muito remota – no misticismo primitivo de muitos povos –, e, possivelmente, leituras de místicos como Swedenborg tenham popularizado a analogia entre os românticos. Emanuel Swedenborg, em pleno Século das Luzes, estrutura um sistema místico, oposto ao primado da racionalidade então em voga. É curioso que o pensamento de Swedenborg tenha tido origem em concepções oriundas da cosmologia medieval; isso mostra, mais uma vez, quão íntima é a relação do romantismo com a Idade Média.

As origens místicas do conceito analógico parecem deixar vestígios na própria concepção de arte dos românticos, sendo a poesia vista por eles como instrumento a serviço de operações mágicas. A analogia dá à poesia *status* de Universo, ao passo que o Universo é visto como um grande poema (Paz, 1994b, p.90-100). Concebendo toda a realidade como um grande poema no qual todos os outros encontram simulacros, os românticos transpuseram para a poesia conceitos analógicos há muito conhecidos no Ocidente. Um exemplo é a música das esferas, crença de origem grega que entre os pensadores do Renascimento foi revisitada para explicar o aparente ritmo que move os orbes celestes, os quais, por sua vez, têm reflexos diretos na vida da Terra, visto que suas conjunções não apenas ditam os fenômenos naturais como também (acreditava-se nessa época) influenciam o destino dos homens.

Se a analogia promove a síntese de conceitos, muitas vezes dos contrários, outra categoria parece desempenhar o papel de evidenciar as fissuras nos nexos analógicos, podendo ser vista como seu

gêmeo antípoda – trata-se da ironia. A ironia poderia ser definida, *grosso modo*, como o gosto pela discrepância, o relevo dado aos contrastes na obra de arte. Enquanto a analogia se pauta pela aproximação de conceitos, criando relações de semelhança, a ironia coloca-os face a face, de maneira que se possa contemplar toda a sua diferença. A chamada ironia romântica foi mais precisamente conceitualizada por Friedrich Schlegel, e em seu pensamento é definida como uma espécie de consciência do caráter lúdico da obra de arte. A ironia no pensamento de Schlegel surge mesmo como uma palavra de ordem, uma categoria necessária à renovação da estética. Em *Conversa sobre a poesia* é exposto o desejo dos românticos de recobrir toda a produção estética, das mais sérias e pretensiosas às mais populares, pelo ludismo labiríntico da ironia: "Mesmo em gêneros completamente populares, como o drama, por exemplo o drama, exigimos ironia; exigimos que os acontecimentos, as pessoas, todo o jogo da vida, em suma, *seja efetivamente tomado e apresentado como um jogo*. Isso nos parece essencial e não está tudo aí" (Schlegel, 1994, p.58 – grifo nosso).

Contrapondo realidades distintas por meio da união de gêneros, como no tragicômico, evidenciando o artificialismo dos produtos estéticos por meio de intervenções metatextuais e nesse processo, algumas vezes, ficcionalizando o próprio real, os artistas românticos valem-se dos expedientes da ironia para submeter a arte à ótica do jogo. Segundo o filósofo italiano Gianni Vattimo, a ironia é de grande importância para o romantismo por expressar a autorreferencialidade da arte, discurso esse apropriado aos ideais de autonomia artística e à concepção da arte como mecanismo de reflexão filosófica entrevistos no romantismo:

> In effetii il concetto romantico dell'ironia può ben a ragione essere considerato come il primo massiccio afermarsi della tendenza all'autoriferimento in litteratura. Le poetiche dei romantici non sono mai tanto discorso técnico sul modo di far arte, enunciazione di programmi produttivi, am sempre riflessione sul significato dell'arte. (Vattimo, 1985, p.36)

Como se pode notar na afirmação de Schlegel reproduzida anteriormente, a ironia parece necessária à arte, pois, sendo a vida um jogo de simulacros e ilusões, apenas uma linguagem lúdica seria capaz de captar-lhe o essencial. Se a analogia concebe a realidade regida por uma grande música universal, ou grande poema, a ironia parece apresentar o Universo como um jogo de espelhos em que é impossível distinguir os reflexos das figuras de carne e osso. A ironia é determinante para a estética e sensibilidade românticas. Segundo Paz (1994, p.63), ela constitui uma das correntes "mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural, em uma palavra, a ironia – grande invenção romântica".

Como se pode observar, a analogia converge para a indistinção dos conceitos, ao passo que a ironia tende ao discrepante e à evidência do singular. Enquanto uma harmoniza a realidade num único ritmo, a outra se expressa por meio da dissonância. A analogia, de certa forma, traz para a poesia uma potencialidade mítica, recuperando crenças antigas na correspondência entre as instâncias do Universo. Ela trata a arte em relação à magia, algo flagrante, por exemplo, na associação entre criação poética e alquimia comum aos *petits romantiques* e simbolistas – haja vista o poema "Alchimie du verbe", de Rimbaud. Já a ironia relaciona-se com a analogia trazendo-a ao chão, atualizando-a, chegando mesmo a desmistificá-la. Octavio Paz, com efeito, vê a analogia como um conceito íntimo a uma concepção mítica de mundo, enquanto a ironia seria algo mais estritamente moderno:

> Ironia e analogia são irreconciliáveis, A primeira é filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos no presente. A analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda: é seu fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual san-

> gra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação. (Paz, 1994b, p.100-1)

Enquanto a analogia torna o poeta moderno parte da audiência da música das esferas, ao som da qual pensadores e místicos do passado alcançaram a consciência transcendente de que toda a existência é regida pela mesma harmonia, a ironia representa, noutro polo, a finitude que o assombra. As possibilidades analógicas da poesia permitem que, por meio da transcendência, o artista flerte com o tempo cíclico e imortal dos mitos, no qual é passível ao indivíduo unir-se ao todo; contudo, nas épocas recentes, ditadas pelo rumo linear da História, a transcendência pode-se encaminhar ao vazio. A via pode romper-se bruscamente, e nas instâncias sublimadas; em vez de encontrar a síntese de tudo, o poeta pode deparar-se com o silêncio – eis o percurso perigoso da ironia, que reserva como única alternativa ao Nada a perspectiva do jogo.

Talvez a aridez niilista entrevista no cerne da ironia tenha levado Hegel a considerá-la com grandes reservas – se não com franca hostilidade. Em sua estética, a ironia é vista como um fenômeno deletério do pensamento moderno, uma categoria que isola o sujeito em mundos artificiais e concebe o universo exterior ao ironista como um construto de mentiras. A ironia, para Hegel, nasceria da influência que o egocentrismo do pensamento de Fichte desempenha sobre a teoria de Friedrich Schlegel. Fichte e F. Schlegel compartilham a crença de que não existe realidade exterior ao eu, portanto, mais do que autonomia face ao real, o Eu teria a pretensão de ter o controle absoluto sobre ele.

Já Hegel (1974, p.141) coloca em relevo que, nessa concepção individualista, "tudo o que é, é para o eu, e tudo quanto existe mediante o eu, pode também pelo eu ser destruído". A ironia, uma das forças do gênio para Schlegel, seria, para Hegel, a hipervalorização

do indivíduo voltada contra o mundo com o objetivo de destruir seus fundamentos:

> a ironia, que é própria da individualidade genial, consiste na autodestruição de tudo o que é nobre, grande e perfeito, de modo que a arte fica reduzida, até em suas produções objetivas, à representação da subjetividade absoluta, visto que tudo quanto para o homem tem valor e dignidade se revela inexistente após a autodestruição. Razão é essa para que se não tome a sério, não só a justiça, a moral, e a verdade, mas também o sublime e o melhor que, ao manifestarem-se nos indivíduos, nos seus caracteres e suas ações, a si próprios se desmentem e destroem, isto é, não passam de uma ironia de si próprios. (Hegel, 1974, p.143)

Como se pode ver, Hegel vê na ironia uma possibilidade iconoclasta que ameaça inclusive o ironista. Seu posicionamento parece justificável, já que uma categoria que relativiza ao extremo as verdades apriorísticas (como é o caso da ironia) parece opor-se violentamente à doutrina idealista da qual Hegel era tributário. Com Hegel, a ironia passa a ser definida como uma egolatria perigosa, uma expressão de um eu absoluto, que se coloca na contramão de todos os conceitos para afirmar sua autonomia. De fato, a concepção de Hegel sobre a ironia romântica ecoou em outras críticas ao romantismo. Já no século XX, por exemplo, encontramos em Henri Lefebvre julgamentos semelhantes aos de Hegel sobre a ironia romântica. Para Lefebvre, ela

> reduzia a natureza ao ego [...] para em seguida representar o ego como a natureza [...] desde então, esta atividade criadora, demasiado consciente de si dobra-se sobre si e corre o risco, o de desdenhar a obra e de não se realizar mais em ato. Juntando-se a si, ela se compraz com seus caprichos, ela só quer seduzir, irritar (provocar, desafiar) ou agradar. A subjetividade assim afirmada contradiz-se na prática e esgota-se. [...] Procedendo por redução do sério ao divertimento e da obra ao jogo, a ironia logo leva a sério seus gracejos. [...] Esta ironia que parte de dentro não se abre nunca sobre nada, e nem mesmo sobre mesmo

> sobre o Nada. Pulveriza-se. Então ela cede e capitula, depois de muitas declarações tumultuosas contra os filisteus, o ironista emburguesa-se. Ou então, se mata. (Lefebvre, 1969, p.23-4)

Lefebvre mostra-se atento a questões que parecem ter perturbado também Hegel no que tange à ironia – com seu movimento de mascaramento, autocrítica e reflexos fugidios, a ironia, a olhos mais pragmáticos, não parece erigir nenhum produto consistente. Hegel viu nela uma faculdade que desacreditava a moral e mesmo dessacralizava os produtos da tradição; já Lefebvre vê nos jogos caprichosos e subjetivos da ironia uma total alienação diante da prática social. Se no período que separa Hegel de Lefebvre a ironia provou ser um elemento patológico da sensibilidade moderna, não se pode afirmar com segurança; o fato é que Friedrich Schlegel não creditou à ironia uma potencialidade negativa e esterilizadora que insula o indivíduo em si próprio e o mune de armas contra o mundo externo. Pelo contrário, em seu pensamento, ela mostra-se uma força que, antes de configurar simulacros e mentiras, possui a capacidade de desvelar o que há de essencial na realidade. Traçando-se um paralelo com a perspectiva idealista, a ironia seria um meio de se alcançar as instâncias inteligíveis por meio do jogo com as representações do real – por meio do distanciamento dos objetos de observação, sejam eles exteriores ou internos ao indivíduo, o ironista poderia avaliar criticamente o real, exercendo inclusive a autocrítica. Concebida por Schlegel como uma forma de "bufonaria transcendental", a ironia seria uma forma de evidenciar a verdade. Márcio Susuki analisa a ironia de Schlegel definindo-a do seguinte modo:

> ironia científica do pensamento investigativo e do supremo conhecimento "[...] ela é a capacidade de se elevar acima de 'suas contradições secretas' e de alcançar a plena consciência de si, harmonia de suas forças [...] Sinônimo de 'intuição intelectual' e de 'onipotência' das disposições que estariam adormecidas, a ironia é 'consciência clara' inteiramente lúcida, pois é a percepção da relatividade da oposição exterior-interior e, portanto, a capacidade de se situar na interface de um

> e outro: é o ponto de indiferença entre ambos". (Suzuki, 1998, p.163-4)

Podemos dizer que a ironia de Friedrich Schlegel, assim como o ingênuo que diz que o rei está nu, vale-se de expedientes lúdicos e "rebaixa" as faculdades elevadas do pensamento à instância da vida comum, e, dialeticamente, alça a vida comum ao patamar da autorreflexão. Essa linha de pensamento parece corresponder à conhecida aspiração romântica à totalidade, à universalidade e à síntese, visto que a ironia alia muito estreitamente o pensamento filosófico e a representação estética.

Como se pode observar, para Schlegel, a ironia tem uma faculdade conciliadora e, em muitos aspectos, ocupa a função de operar correspondências e transcendências que a assemelham à analogia; contudo, sua ação se dá por meio das contradições e riscos do tempo moderno, sobre o qual o Nada deita a sua sombra constantemente. Parece evidente que, no cerne do conceito de ironia de Schlegel, há uma ambivalência que beira o oximoro – ao colocar em relevo as dissonâncias que sustentam os conceitos de realidade preconcebidos, subordinando-os a um contrassenso que poderia chegar a ameaçar a sua existência, a ironia busca evidenciar o caráter "substancial" do real.

Os elementos que sobrevivem aos jogos irônicos depurariam a percepção da verdade. Em uma instância mais individual, a ironia seria um recurso ainda mais preciso, visto que, ao empreender o distanciamento de si próprio, através da autoparódia, o ironista vê-se mais apto ao autoconhecimento – nesse caso, a distância é um ângulo privilegiado para a consciência. É precisamente como instrumento a serviço de um olhar crítico e relativo que busca o desvelamento do real que a ironia é vista por Schlegel. Como lemos em René Wellek,

> Schlegel considera a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo, a consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade. O escritor deve sentir-se ambivalente

> e à parte dela, maneja-a quase brincando. "A ironia é a consciência total do caos infinitamente pleno" do mundo escuro e inexplicável, mas também, em grande medida, autoconsciente, pois a ironia é autoparódia, "bufonaria transcendental" que "paira acima da arte, da virtude e do gênio". A ironia é assim, associada à "poesia transcendental", à "poesia da poesia" [...] A ironia para Schlegel, é objetividade, superioridade completa, desprendimento, manipulação do assunto. (Wellek, 1965, p.13)

O papel da ironia e da analogia na constituição da estética moderna coloca em relevo o fato de serem conceitos cambiantes entre si. Complementares e ao mesmo tempo antagônicos, essas duas categorias podem ser observadas em toda a produção artística vinculada ao romantismo, e, como alega Paz, servem para definir o caráter mágico que está no cerne da poesia romântica.

De fato, no romantismo a poesia é vista como dotada de poderes performáticos. O poema funda realidades novas ao ser construído, algo que faz do poeta uma espécie de demiurgo num mundo sem deuses. Por conta disso, o que aqui se vem chamando de mitologia romântica, ou religião moderna, será algo individual. Seja embalada pelas correspondências analógicas que o poeta ouve sozinho em sua imaginação, seja provocada pela vertigem dos espelhos irônicos, a concepção estética moderna será gestada no isolamento do sujeito.

A hipervalorização do individual na arte romântica terá como consequência a busca do original, o que muitas vezes implicará a evidência do estranho. O olhar particular do artista romântico tende a configurar mundos por meio do extravagante. A beleza passará a residir no singular, o que, em casos extremos, resultou em uma verdadeira subversão do conceito canônico de belo. Os mecanismos da ironia e o gosto romântico por rebeldia expandiram largamente o conceito de belo, chegando mesmo à inclusão do horrendo no belo. Mario Praz (1994, p.45) enfatiza que a sensibilidade estética romântica forja novos padrões de beleza e acaba por inaugurar uma tradição de gosto pelo feio, de encarnação da beleza ideal no sinistro, torpe e no mal. O gosto romântico pelos contrastes e sua

busca por uma arte que comportasse o todo, inclusive o que o classicismo não considera motivo poético (como o feio, o vulgar e o insólito), tem como uma de suas consequências a aceitação do hediondo como promotor de fruição estética. A rebeldia inerente à arte romântica, ao extrapolar essa característica, parece ter eleito o horror como a verdadeira fonte da beleza. Essa é a origem do tipo de beleza contraditória frequente em muitas obras românticas.

Grotesco e a beleza do hediondo

Segundo Mario Praz (1994, p.45), "para os românticos, a beleza recebe realce daquelas coisas que parecem contradizê-la; coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente". Mario Praz lista ainda as primeiras obras em que esse tipo de beleza contraditória teria surgido, destacando-se as produzidas na segunda metade do século XVIII, particularmente os romances góticos, vertente iniciada pelo *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Esse gênero literário foi muito popular e se pautava em histórias que reuniam aventura, violência, erotismo e sobrenatural, e tem como expoente *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, romance que muito influenciou as gerações românticas posteriores. A produção gótica traz um amálgama entre horror e beleza que será importantíssimo para a constituição do novo conceito de beleza como encarnação do contraditório e do horrendo:

> A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo. Do belamente horrível se passou, em graus sensíveis ao horrivelmente belo. A beleza do horrível não pode certamente considerar como uma descoberta do século XVIII, ainda que somente aí a ideia alcançasse a consciência plena. (Praz, 1994, p.45)

Como observa Praz, a busca da fonte da beleza no horrendo não é exclusividade do século XVIII inglês. Com efeito, ao longo

da história da arte, podem-se encontrar muitos exemplos de manifestações de beleza no hediondo. Pode-se citar como exemplo o fato de que a exploração do patético como veículo para a catarse na tragédia grega muitas vezes chega à descrição de cenas de horror extremo, como a violência que Medeia impõe aos próprios filhos na peça de Eurípedes ou a descrição do suplício de Prometeu em Ésquilo, condenado a ter o fígado devorado eternamente por uma ave, dentre tantos outros exemplos que abundam na dramaturgia da Antiguidade. Esse gosto pelo horror acentua-se mais ainda em obras que influenciaram diretamente os postulados estéticos românticos, podendo-se citar, nesse contexto, o drama elisabetano entre o final do século XVI e começo do século XVII, particularmente Shakespeare, em que o horror contribui ao belo manifestando-se de forma variada, desde a presença do sobrenatural, passando pela descrição de carnificinas e chegando mesmo à apresentação de cenas violentas. Saindo do contexto inglês, ainda no século XVII, encontra-se o drama barroco, cujas histórias de tirania violenta e suplício também encontram manifestação na beleza hedionda.

A diferença entre o romantismo e esses outros períodos reside no fato de que a estética romântica elegeu o horrendo como um dos atributos do belo ideal. O horror não está na arte apenas para atender a um fascínio pelo medo, ou a serviço da comoção moralizante, mas sim como fonte própria de prazer, como algo a ser ansiado, como força motriz de êxtase. O horrendo torna-se a fonte da beleza mais invulgar, e, como os românticos são afeitos ao raro, a beleza menos comum será condizente com o ideal.

O gosto pelo hediondo, como dito anteriormente, expressa a tendência dos românticos a privilegiar a representação do contrastante na arte. O desenvolvimento de uma estética de contrastes parece ter origem na busca de novos padrões artísticos e na oposição rebelde à tradição anterior ao romantismo. Como as estéticas classicistas tomam como modelo obras que primam por equilíbrio e harmonia, imbuídas de ideais presentes nos conceitos de belo, bom e verdadeiro, o romantismo, em contrapartida, tenderá ao discre-

pante, ao inusitado e ao particular. Opondo-se às regras de verossimilhança e comedimento racional que o neoclassicismo foi buscar nas poéticas clássicas greco-latinas – nessa época, a influência de Horácio na lírica é quase tão grande quanto a de Aristóteles no teatro –, o romantismo irá dar vazão às faculdades mais primitivas da subjetividade. Novalis elogia a linguagem desconexa e fragmentária dos sonhos, Friedrich Schlegel busca como ideal a poesia total que encontre o belo inclusive nas fontes mais inusitadas, Victor Hugo define a poesia de seu tempo como uma tensão entre o sublime e o grotesco, e assim por diante.

O ímpeto de renovação observado no romantismo se deve em muito às suas fontes. Conforme aponta Benedito Nunes, a rejeição programática aos postulados iluministas levou os românticos à identificação de sua arte com aspectos mais obscuros da tradição:

> No movimento romântico [...] entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX [...] verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, místicos e religiosos remotos [...]. O romantismo foi, na verdade uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. (Nunes, 1993, p.52)

Como se pode observar, as obras que inspirariam os poetas românticos têm origem em modelos estranhos ao classicismo. Na cultura popular, o romantismo encontrou narrativas maravilhosas em que o sobrenatural se mostra inserido na realidade – o que é avesso ao império da Razão. Do legado cultural da Idade Média são extraídos vários elementos: as peripécias dos romances de cavalaria, o sentimentalismo da lírica amorosa provençal, o riso espontâneo e vulgar da farsa. Além dessas influências, podem-se citar os romances do Renascimento e maneirismo, nos quais abundam o jocoso e o paródico, tais como se observa na obra de Ariosto, Rabelais e Cervantes. Todavia, uma das influências fundamentais será o

teatro elisabetano, com destaque para Shakespeare, cujas obras apresentam um amálgama entre influências eruditas e populares.

Em Shakespeare é flagrante a união entre postulados dramáticos aristotélicos e a matéria oriunda de gêneros "vulgares", como a farsa burlesca, a crônicas de reis e as crenças populares. A fim de evidenciar esse hibridismo, pode-se citar, por exemplo, *Sonho de uma noite de verão*, comédia na qual fadas oriundas da cultura popular possuem nomes extraídos da mitologia grega,[3] ou *Macbeth*, onde bruxas caracterizadas com o aspecto horrendo que as crenças do povo lhes deram encontram correspondência nas moiras clássicas, e, em seus feitiços, evocam Hécate, a deusa greco-latina da magia e do submundo.

Não apenas com relação aos temas, como também ao desenvolvimento da ação dramática, Shakespeare surge como um autor ímpar. Como suas peças mesclam momentos de extrema gravidade com intervenções burlescas, sua obra foi vista pelos primeiros românticos como exemplo de uma nova dramaturgia. O movimento pré-romântico alemão, conhecido como *Sturm und Drang*, viu em Shakespeare a alternativa ao teatro então em voga (precisamente ao teatro classicista francês) que, pautado em moldes estritamente aristotélicos, parecia ter "engessado" a tragédia em um rigor formal não compatível com a sensibilidade estética arrebatadora e subjetiva que estava em formação. Assim como o teatro de Shakespeare, todas as formas dramáticas populares foram valorizadas pelo *Sturm und Drang*. Vê-se nessa época um resgate da farsa, do teatro de títeres e da *Commedia dell'Arte*. Personagens como Arlequim e Hans

---

3 Como exemplo, pode-se citar Titânia. As fadas, em geral, têm origem incerta entre o folclore popular de origem celta e germânica. Todavia, o nome "Titânia" remete aos titãs clássicos. Tal identificação aproxima a rainha das fadas de *Sonho de uma noite de verão* de deusas greco-latinas, particularmente de Febe ou Cibele, a deusa relacionada à Lua, descendente de titãs, deusa que em muitos mitos tem aspectos assemelhados à outra divindade, Ártemis, senhora da caça. Pode-se assim observar que, na peça de Shakespeare, o caráter selvagem e primitivo vinculado às fadas do folclore e sua identificação com o noturno (as fadas, como tantos outros espíritos da cultura popular, assombram as regiões ermas em horas escuras) e onírico encontra correspondente em mitos celebrizados pela cultura dominante.

Wurst[4] têm presença constante mesmo nas peças de teor sério, o que lhes atraiu a crítica de estetas afeitos a gêneros mais rigidamente fechados, seguindo-se uma querela entre os tradicionalistas e os defensores de uma arte mais plural e espontânea. Justus Möser, em texto intitulado *Arlequim ou a defesa do cômico grotesco*, insere-se nesse contexto como um defensor da concomitância entre o elemento burlesco e a matéria séria no teatro.

A influência do teatro popular de Shakespeare no espírito romântico é tão grande que os pensadores do romantismo viram nele o primeiro poeta de sua geração, portanto, o primeiro poeta moderno. O impacto de Shakespeare sobre a sensibilidade romântica está evidente em Friedrich Schlegel, que alega que "todos os seus dramas [são] insuflados pelo espírito romântico que, unido à grande profundidade, os marca da forma mais característica, deles fazendo um fundamento do drama moderno que durará por toda a eternidade" (Schlegel, 1994, p.44). Conhecedor do pensamento romântico alemão, Victor Hugo[5] afixa à peça *Cromwell* (1827) um prefácio que teve o efeito de verdadeiro manifesto da então nova estética. Segundo esse texto, Shakespeare seria a realização máxima da poesia moderna: "Shakespeare é o drama; e o drama, que funde num mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, é o caráter próprio [...] da literatura atual" (Hugo, 1988, p.37). Como se pode observar, é justamente a capacidade de romper as fronteiras de gêneros estabelecida pela tradição por meio da junção do antagônico que faz de Shakespeare o protótipo do gênio romântico.

Victor Hugo elogia no dramaturgo inglês sua capacidade de configurar o drama utilizando-se de duas categorias estéticas opos-

---

4 Personagem tradicional do folclore alemão. Tipo do trapaceiro que reúne em seu caráter uma mistura de matreirice e ingenuidade, muito semelhante ao Arlequim da comédia popular italiana.

5 Wolfgang Kayser, no estudo intitulado *Grotesco: sua configuração na literatura e na pintura*, chama a atenção para o fato de que Victor Hugo era conhecedor de textos programáticos do romantismo alemão, tais como *Conversa sobre a poesia*, de Schlegel. Segundo Kayser (2003, p.59), Hugo teve contato com o pensamento alemão mediante traduções e o trabalho filosófico de Cousin.

tas, o sublime e o grotesco. Com efeito, a arte romântica oscilará entre esses polos extremos: indo aos píncaros mais elevados e às grotas mais subterrâneas da realização estética, suas obras tendem a retratar tanto a beleza inefável quanto a incongruência extravagante. O gosto pelo inacessível e arrebatador encontrará correspondência no sublime, já a busca da beleza no hediondo, ambíguo e vulgar encontrará correspondência no grotesco. Portanto, o belo romântico contará com esses dois aspectos, o que mais uma vez remete à dualidade observada por Octavio Paz na relação entre analogia e ironia. O belo romântico tende aos extremos, sua fonte parece localizar-se justamente no raro, o que pode encaminhar a busca da beleza ao absolutamente grandioso, como também ao estranho e ao monstruoso. O grotesco será uma categoria importante para o entendimento do conceito de belo que surge no romantismo, visto que comporta em sua natureza ambígua o gosto pelo contraditório do qual se origina a busca da beleza no sinistro que caracteriza obras expressivas da estética romântica.

O grotesco é um conceito passível de muitas definições, visto tratar-se de uma categoria que comporta manifestações estéticas multiformes. No entanto, em todas as definições do que se poderia chamar de grotesco romântico, observa-se a recorrência da expressão de contrastes agudos, os quais se manifestam comumente no hibridismo entre gêneros e no inesperado oriundo da intervenção do insólito e da subversão das convenções de verossimilhança. O grotesco, portanto, seria configurador de fenômenos contraditórios e ambíguos, uma categoria que se expressa por meio de híbridos que vão desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si (que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo *grotesco*[6]) até a fusão de elementos em geral inconciliáveis –

---

6 O termo grotesco deriva de *grotta*, "gruta", em italiano. Esse termo foi cunhado para definir um tipo de ornamento descoberto em escavações encontradas em Roma no século XV. O motivo ornamental descoberto na *Domus Aurea* de Nero foi tomado como singular, visto que apresentava figuras híbridas nas quais eram unidas partes de corpos oriundas de reinos diferentes da vida. Nesses ornamentos, evoluíam formas humanas misturadas a partes de corpos bestiais e ramos de plantas. A partir

conforme vemos na poesia moderna, que costuma expressar amálgamas entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza.

Como dito, o grotesco consiste em um dos elementos fundamentais ao entendimento do romantismo, comportando muitas das inovações instauradas por esse movimento na estética ocidental. Considerando-se a categoria do grotesco em termos latos, ela expressa com precisão o gosto romântico pelos contrastes agudos, pela reavaliação dos padrões estéticos legados pela tradição, pela busca incessante por novos veículos e fontes de fruição estética. No romantismo, o grotesco transcende a esfera da jocosidade anômala, à qual até então esteve associado, e alcança o lugar de manifestação dos produtos mais perturbadores e indômitos da subjetividade; em muitos aspectos, ele representa a face mais extremada e agressiva da imaginação.

Ora, o romantismo procurou libertar as manifestações estéticas das regras canônicas e do primado da razão. Movida por essa ambição, a faculdade cognitiva eleita como força motriz da obra de arte passa a ser então a fantasia (uma palavra romântica para imaginação), escolhida, possivelmente, por flertar diretamente com instâncias irracionais e míticas. Friedrich Schlegel, já em sua Conversa sobre a poesia, lança as diretrizes desse novo rumo para a criação poética, mais livre, imprevista e, portanto, surpreendente. Ao elogiar em Shakespeare e Cervantes a "confusão artificialmente ordenada", a "excitante simetria de contradições", frutos dos expedientes da fantasia, que nesses autores seria o indício de um espírito romântico (portanto, moderno) *avant la lettre*, Schlegel lança as palavras de ordem para a nova arte:

---

dessa descoberta, os artistas do Renascimento desenvolveram um novo estilo de ornamentação – o *grotesco.* Tornou-se característica do grotesco a liberdade no tratamento da realidade; desafiando as leis do verossímil, esses ornamentos eram marcados pela liberdade fantasiosa concedida ao artista, por isso, receberam a designação de *sogni dei pitori* – sonhos de pintor (Kayser, 2003). Por seu caráter insólito, posteriormente, grotesco viria a servir de designação a uma categoria estética que busca definir as figurações do extravagante na arte, comportando em seu conceito uma miríade de manifestações que vão desde o ludismo jocoso até o caos mais sinistro.

> Pois, este é o princípio de toda a poesia, superar o percurso e as leis da razão racionalmente pensante e transportar-nos de novo para a bonita confusão da fantasia, o caos originário da natureza humana, para os quais não conheço, até agora, símbolo mais belo que a multidão colorida dos antigos deuses. (Schlegel, 1994, p.55)

"Caos", "confusão", "multidão" – características da fantasia opostas à razão, valorizadas por Schlegel como elementos constituintes da poesia autêntica que, coincidentemente ou não, são frequentes nas manifestações do grotesco. Schlegel cunha uma analogia para definir a fantasia que encontra ressonância nos românticos posteriores – *o arabesco*. Segundo ele, "o arabesco é, com certeza, a mais antiga e originária forma de fantasia humana" (Schlegel, 1994, p.55). Arabescos e grotescos, ornamentos configurados ao sabor da imaginação sem freios, serão, de Schlegel a Baudelaire, a concretização do processo composicional da arte moderna, pautado na fantasia – Poe nomeia suas narrativas fantásticas de *Tales of Grotesque and Arabesque*, e Baudelaire vê nas formas abstratas e organizadas hermeticamente desses ornamentos a materialização da imaginação, para ele, "a rainha das faculdades", mãe dos "monstros da fantasia" que se opõem à "trivialidade concreta" da arte representativa (Baudelaire, 1961, p.804).

É justamente nos volteios multiformes da imaginação, nas junções inusitadas de elementos opostos entre si, que os românticos, por vezes, se deparam com formas turvas, com monstros que negam as categorias de ordem do mundo racional, apresentando-se como inverossímeis, impossíveis e passíveis de viver apenas no subterrâneo da fantasia humana. Por dar liberdade extrema à criação subjetiva, e por buscar avidamente novas formas de fruição estética, o romantismo oferece um solo propício ao florescimento do grotesco.

Octavio Paz (1994, p.63) filia o grotesco à ironia, a qual, para o poeta e crítico mexicano, seria a "grande invenção romântica". Com efeito, poucas categorias são tão necessárias ao entendimento do romantismo como a ironia. É ela que expressa boa parte dos pa-

radoxos que agitam o espírito romântico, visto que, apesar de demolir as certezas, coloca-se como uma das poucas tábuas de salvação do naufrágio dos artistas modernos no Nada. A ironia é dotada de uma potencialidade caótica que lhe valeu a desconfiança dos defensores do vínculo entre a arte e a ordem da vida coletiva. O exemplo de Hegel, visto anteriormente, é um emblema da consciência do desregramento que habita o centro da ironia. O grotesco, por sua vez, parece acentuar ainda mais as cores caóticas da ironia, sendo por meio dele que os jogos irônicos assumem uma face mais terrífica. Nele, a tragédia desperta risos e a farsa provoca lágrimas; o bom gosto é posto em xeque com junções de elementos inconciliáveis; a verve poética encontra correspondência na loucura; o sobrenatural emerge no cotidiano, transformando a vigília em pesadelo. Em suma, no grotesco, os pilares da previsibilidade e da coerência são reduzidos a escombros.

É válido lembrar que o grotesco não é uma invenção romântica. O termo já era conhecido dos estetas antes da segunda metade do século XVIII e servia para definir aspectos burlescos encontrados nas manifestações culturais mais diversas. Contudo, no romantismo, o grotesco assume novas formas, expande-se às esferas mais sérias, outrora estranhas a ele, e reclama um posto importante dentro da concepção estética romântica. A busca da antítese para o gosto clássico estimulou o interesse pelo grotesco. Ora, este, mesmo em suas formas menos pretensiosas e risíveis, apresenta sempre uma intimidade com a transgressão, seja dos padrões de gosto, seja das próprias regras que organizam a realidade, de modo que a relação rebelde que os românticos nutrem com a tradição instigou seu gosto pelas expressões excêntricas, permitindo uma via de entrada para o grotesco.

Na história do romantismo, o grotesco desempenha um papel central, sendo inclusive um legado romântico às gerações futuras. Sua presença pode ser atestada desde as primeiras manifestações românticas no século XIX até as vanguardas do começo do século XX. E a relação conflituosa estabelecida pela modernidade com a tradição – relação na qual a tentativa de ruptura com a tradição, para-

doxalmente, constitui uma tradição e a perscrutação do novo acaba por encaminhar os artistas ao passado – reflete-se em vários aspectos do grotesco: uma categoria que opera ruptura com os padrões estéticos vigentes, tendo, não obstante, uma história de existência marginal em quase todos os períodos artísticos do Ocidente. Ao ser posto em evidência na modernidade, o grotesco escarnece da tradição, mas com chistes maldosos acumulados ao longo dos séculos que denunciam suas origens remotas. O grotesco romântico, portanto, parece ser mais um dos elementos característicos da "tradição da ruptura" que, nos termos de Octavio Paz, caracteriza a modernidade.

3

A face disforme da modernidade

Ma pauvre muse, hélas! Qu'as tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.[1]

Baudelaire, "*La muse malade*"

A modernidade sustentada por um fio tenso

O fenômeno da modernidade é matéria abundante nos debates filosóficos e estéticos da atualidade e, embora comporte um espectro de elementos que apresentam feições semelhantes, o que se chama de modernidade conta, por vezes, com divergências em sua conceitualização. Uma série de fatores permite-nos vislumbrar as contradições modernas. Primeiramente, a modernidade comporta elementos recentes, e tal proximidade cronológica, e mesmo ideológica, com o tempo atual dificulta o distanciamento necessário a seu

1 "Minha pobre musa, ai de mim! O que tens essa manhã?/ Teus olhos ocos estão povoados de visões noturnas,/ E vejo de lado a lado refletidos na sua tez/ A loucura e o horror, frios e taciturnos."

estudo crítico. Em segundo lugar, o conceito de moderno, visto amplamente, refere-se a contextos culturais muito distintos, pois manifestações modernas no século XVIII apresentaram relativas diferenças ao ser comparadas com as do início do século XX; a maneira como uma nação europeia desenvolvida relaciona-se com o moderno certamente não é, em todos os aspectos, homóloga ao modo como o moderno é recebido em uma nação periférica, assim como a atuação da modernidade no pensamento político e social, eventualmente, apresentará certo desacordo com suas marcas na estética. As contradições da modernidade são muitas e, com efeito, sustenta-se em um fio tenso, equilibrando-se sobre o rumor de discursos opostos – sendo justamente a negação do outro, e de si própria, que afirma a identidade do fenômeno moderno.

A dificuldade em se conceitualizar a modernidade já é flagrante na polissemia existente no termo que serve de base a sua configuração – o adjetivo *moderno.* Essa palavra tem origem no latim vulgar, na forma *modernus*, derivada do termo *modo*, na acepção de "agora". Sua primeira aparição, segundo estudo de Hans Robert Jauss, é datada do século V, contexto no qual o termo *modernus* se opunha a *antiquus*, constituindo a oposição entre "atual" e "antigo", existindo no polo do "antigo" uma remissão a Roma, em oposição ao que fosse contemporâneo ao século V (Compagnon, 1996, p.17).

Partindo das investigações de Jauss sobre o uso inicial do termo moderno, notamos que, originalmente, sua formulação continha apenas a noção de atualidade; ainda não se juntara a ele o conceito de novidade, que se mostrará indissociável da noção de moderno em outras épocas. Segundo Compagnon, Jauss destaca a gradativa reformulação que o conceito de moderno sofreu ao longo do tempo até incorporar a ideia do novo que marca a concepção atual de modernidade. Conforme postula Jauss, o novo entraria para a esfera do moderno na condição de efeito colateral da consciência da aceleração histórica – a partir do momento em que o homem ocidental interpreta o tempo sob o viés de uma progressão célere, a linha que separa o presente do passado, o atual do antigo, diminui consideravelmente. Já que o atual transforma-se em antigo rapidamente, a

noção de moderno identificar-se-á, a partir daí, com o novo; como a dinâmica da História aglutina o presente ao passado, o moderno buscará sua manifestação no futuro. Compagnon, com base em Jauss, assim define o percurso do moderno:

> Quando essa palavra [moderno] surgiu, nem se cogitava do tempo. A separação entre o antigo e o moderno não implica o tempo; ela é total, absoluta, entre a Antiguidade grega e romana, e o *hic et nunc* medieval, aqui e agora: *é o conflito do ideal e do atual.* Hoje [...] o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora de moda, isto é, o que passou de moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se. Mas a aceleração começou há muito tempo. Se, no século V, *modernus* não contém ainda a ideia de tempo, no século XII, por ocasião do que se chama de primeira renascença, o lapso de tempo que define os *moderni* face aos *antiqui* equivale apenas a algumas gerações. (Compagnon, 1999, p.17-8 – grifo nosso)

Uma mudança na maneira de se relacionar com o tempo parece ser a força motriz da configuração da noção atual de moderno. No século V, e mesmo ao longo da Idade Média, a dicotomia entre antigo e atual representa, com frequência, a distinção entre um tempo ideal localizado no passado e uma época mais recente, em geral tida como inferior. O passado, aos olhos medievais, em vários aspectos materializa o modelo de superioridade a ser seguido; no âmbito político, por exemplo, a estrutura fragmentada do poder da época cristã coloca-se como sinal de degeneração se comparada com os grandes impérios da Antiguidade greco-latina. Já no âmbito religioso, os homens devotos da época são mais corruptos que os discípulos de Cristo descritos nas escrituras, e mesmo a Bíblia, ao ser tomada como um texto histórico, conflui para a crença de que com o passar do tempo o pecado se imprimiu com mais força na humanidade. Na tradição cristã, a perfeição residiria na origem; contudo, a noção de progressão temporal cristã assume uma nova época de glória. Mas essa não está localizada em um futuro, decorrente do tempo presente, mas em futuro metafísico, suspenso em outro plano – esse futuro é a redenção do homem, após as revelações do dia do Juízo, quando será

possível alcançar as esferas da eternidade. Como diz Compagnon: "é assim que se define a tradição cristã, pois na origem está a perfeição, antes do pecado; se ela reside também no futuro, é num futuro que não é pensado como a continuação desse tempo, mas como um outro tempo, como a eternidade" (1999, p.19).

Para o homem medieval, assim como para o homem da Antiguidade, o passado representava o polo da superioridade, algo observável na semelhança existente entre as figurações do Paraíso perdido judaico-cristão e a Idade de Ouro, localizada no princípio dos tempos, segundo a concepção cosmológica das civilizações antigas. A relação dos modernos com o tempo, todavia, difere bastante dessas duas últimas.

A modernidade faz o elogio do novo, não partindo à procura de um Paraíso perdido, mas de um Paraíso a ser encontrado, que se revelará no futuro. A angústia dessa concepção reside no fato de que o futuro nunca chegará, e, ante a aceleração histórica, tornar-se-á passado rapidamente, de modo que se possa pensar o paraíso moderno como algo transitório ou inatingível. Octavio Paz, com efeito, dá destaque à concepção de tempo como forma de se estabelecer a distinção entre as visões de mundo da Antiguidade, da Idade Média cristã e da modernidade.

O tempo da Antiguidade seria cíclico, algo posto em movimento por uma dinâmica espiralada de eterno retorno a "um-mesmo--ponto-diferente". O passado se refletiria no futuro, a Idade de Ouro estaria viva nas marcas que a época arquetípica do início deixou no presente, e o futuro resvalaria no regresso ao passado ideal. A progressão do tempo encontra analogia nas estações do ano e a cosmologia segue as formas arredondadas dos círculos, das espirais e da Oruborus.

Na Idade Média, todavia, rompe-se o ciclo, e o tempo recebe um marco de término. A história cristã medieval é o trajeto da salvação humana, tendo princípio na criação do mundo e na expulsão do homem do Paraíso e culmina no dia do Juízo. Interpretar a concepção escatológica medieval em consonância com o mito do retorno pareceria possível; no entanto, existem diferenças determinan-

tes. Os mitos da Antiguidade são cíclicos: deuses morrem para dar lugar a outros e o mundo é destruído e renovado infinitamente. O início da época conhecida pelos homens normalmente sucede ao fim de uma outra era e com o advento de novos deuses dominantes. Mesmo em sociedades de crenças escatológicas, a destruição do mundo nunca é total. Um exemplo é dado pela mitologia escandinava: o *Ragnörok*, dia fatal em que a ordem sucumbiria sob as forças caóticas, será sucedido por uma nova era, de restabelecimento da ordem cósmica. Ora, no caso do cristianismo, a progressão cronológica tem data determinada para acabar; o dia do Juízo fecha para sempre o rumo da existência terrena, suspendendo o tempo na eternidade. Mikhail Bakhtin, ao refletir sobre a concepção temporal na Idade Média, que opera a ponte entre o mundo material e o "além" usa precisamente a imagem da verticalidade (Bakhtin, 2002, p.272); enquanto o tempo da Antiguidade é cíclico, o tempo da cristandade manifesta-se em uma linha ascendente, que, partindo de baixo (da existência terrena e carnal), encontra um fim nas instâncias do infinito.

A modernidade é marcada pela perspectiva histórica, concebendo a cronologia como uma sucessão de eventos, rumo a um futuro ilimitado, que, subordinado à já mencionada aceleração histórica, atualiza-se constantemente, tornando-se passado em um átimo, demandando, assim, a expectativa de um novo futuro. Remetendo-se mais uma vez à simbologia utilizada por Bakhtin, o tempo moderno manifestar-se-ia na figura de uma linha horizontal, cujo destino desconhecido desafia a imaginação do homem moderno e guarda a promessa do novo. Octavio Paz analisa da seguinte forma as idiossincrasias do tempo no cristianismo e na modernidade:

> Na sociedade cristã o futuro estava condenado à morte: o triunfo do eterno presente, no outro dia do Juízo Final, era também o fim do futuro. A modernidade inverte os termos: se o homem é história e só na história se realiza; se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar da eleição da perfeição; se a perfeição é relativa ao futu-

> ro e absoluto diante do passado... Então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o imã do presente e a pedra de toque do passado. Semelhante ao presente fixo do cristianismo, nosso futuro é eterno. (Paz, 1994b, p.51)

Amparando-nos nas reflexões de Octavio Paz, podemos dizer que, se o tempo da Antiguidade é o do eterno retorno, o do cristianismo é o do presente eterno, e a modernidade toma como eixo um futuro infinito. O futuro para os antigos conflui para o passado, enquanto a sensibilidade cristã é movida pela promessa de arrebatamento do homem pela eternidade que existe por trás da morte do tempo; já para a modernidade, o futuro é o cenário da perfeição representada pelo novo. Diferentemente do cristianismo, a modernidade entende que: "nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição não é um lugar de repouso, não é um fim, ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir além" (Paz, 1994b, p.51). Por conta disso, o movimento da modernidade basear-se-á na mudança contínua, em busca do tempo hipotético, mas desconhecido. Como atesta Paz: "a supervalorização da novidade contém a supervalorização do futuro: um tempo que não é" (1994b, p.52).

A modernidade pode ser vista como um processo contínuo de metamorfose, ao qual só parece ser permitido se comprazer com a trajetória, e não com o alcance do objetivo, visto que esse último é inacessível. A angústia presente no cerne da modernidade, e que a condiciona, deve-se, portanto, ao fato de que seu anseio tem por objeto algo absolutamente inalcançável – o novo: "A terra prometida da história é uma região inacessível e nisto manifesta-se da maneira mais imediata e dilaceradora a contradição que constitui a modernidade" (Paz, 1994b, p.51)

O percurso que leva o moderno a deixar de estruturar seu eixo não apenas na esfera do atual, como também na esfera do novo, tem uma ligação direta com a valorização do novo como ideal. O elogio do novo, todavia, corresponde a um fenômeno recente, cuja gênese é passível de ser percebida com relativa precisão na história do pensamento ocidental.

Desde a Antiguidade, os antigos sempre se serviram do passado como modelo, postura mantida durante a Idade Média e início do Renascimento. Comumente, a tendência era de conceber a atualidade como uma época de degeneração dos legados do passado, que deveriam ser reproduzidos ou revisitados em nome da manutenção da sociedade. Na esfera da estética valia o mesmo, de maneira que as criações que se tornaram canônicas eram tidas como modelares. A estética moderna tende, ao contrário disso, a ter uma relação, se não abertamente agressiva com a tradição, ao menos questionadora da reprodução submissa dos modelos legados pelo passado. A origem do elogio da novidade, como atesta Compagnon (1999, p.19), não provém da estética, mas do desenvolvimento intenso das técnicas e das ciências experimentado pelo Ocidente a partir do século XVI.

O advento do racionalismo, durante o Renascimento, levou o homem a realçar o mérito das realizações hodiernas, frente às quais as criações dos antigos pareceriam primitivas e, por vezes, inferiores. Compagnon cita vários autores do século XVI que expressaram sua crença na superioridade do pensamento de sua época em contraposição ao do passado:

> Para que o adjetivo *moderno* tenha tomado o sentido nebuloso que tem para nós, *a invenção do progresso foi indispensável*, isto é, a definição de um sentido positivo do tempo, como observa Octavio Paz. Nem cíclico, como a maioria das teorias antigas da história, nem tipológico, como na doutrina cristã, nem negativo, como na maioria dos pensadores do Renascimento, em Maquiavel, Bodin, e, provavelmente em Montaigne. Uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas. Francis Bacon inverte assim, num paradoxo baseado na aproximação das idades da vida e da humanidade, a relação dos antigos com os modernos: os antigos foram, em relação a nós, como a infância, em relação à sabedoria da idade adulta: "Somos nós os antigos", dirá Des-

> cartes. [Esses exemplos e outros presentes em Pascal provam] que nossa concepção moderna de tempo sucessivo, irreversível e infinito tem por modelo o progresso científico ocidental, desde a Renascença, como *a abolição da autoridade e o triunfo da razão.* [...] Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade, etc. A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético. (Compagnon, 1999, p.19-20 – grifo no original)

Já no século XVII se encontram registros de defesa de criações estéticas orientadas pelo progresso. Na França, por exemplo, presencia-se a célebre querela dos antigos e dos modernos, que dividiu os expoentes da intelectualidade das letras em dois grupos. De um lado, os tributários da tradição e dos modelos legados pelas antiguidades helênica e romana, dentre os quais destacam-se Boileau, La Fontaine, Racine e Bossuet; e, no polo oposto, o grupo representado por Perrault, Sant-Évremond, Fontenelle e Quinault, defensores do progresso das artes.

A influência do pensamento racionalista, com seus postulados de independência individual frente às fórmulas prontas e às heranças de outras épocas, será uma justificativa apropriada para as mudanças provocadas pelos burgueses no âmbito da História. A crença no indivíduo autônomo constitui um amparo eficiente à independência ante as estruturas de poder do passado, reclamada por uma classe social que já encontrou projeção econômica. Dessa forma, a crença no progresso terá como marco importante a Revolução Francesa – uma materialização do ímpeto revolucionário que assolou a modernidade, orientada para os objetivos da burguesia.

Render ao clero o lugar de representação da autoridade divina sobre os homens, aceitar o postulado de que os reis são agraciados por Deus e de que a história subordina os eventos humanos à trajetória finita das revelações apocalípticas soarão como crenças ingênuas para os pensadores mais influentes do período conhecido

como ilustração. Mais do que isso, como mentiras que ameaçam um dos maiores baluartes do Século das Luzes – a liberdade. O contra-ataque às fórmulas do passado valia-se das descobertas descortinadas à luz da razão, que, possivelmente movidas por conveniente crença de que as mudanças trouxessem melhorias, fixaram de vez o progresso como um dos grandes mitos da modernidade. A estética iluminista, apesar de buscar seus modelos de perfeição no passado greco-latino, revisitou os mestres antigos com o objetivo de atualizar a estética. Com efeito, o racionalismo encontra no comedimento do *aurea mediocritas* horaciano, nascido em ambiente pagão, base para uma poesia oposta ao êxtase devoto do lirismo barroco. Já em terras germânicas, o *Aufklärung* apropriou-se das formas da tragédia para representar dramaticamente os conflitos do indivíduo burguês com seu meio. O *fatum* dos trágicos da Antiguidade, por não convencer a sensibilidade de um tempo já formado nas diretrizes do livre-arbítrio cristão, dá lugar às contingências dos eventos. Desse modo, os dramaturgos germânicos renovam o trágico, laicizando-o e convergindo-o para a História, a qual, por sua vez, já havia sido tirada da esfera do sagrado pelos filósofos da ilustração.

As inovações iluministas são muitas; no entanto, o itinerário da modernidade parece determinar que o novo se consolide, convencionando-se rapidamente – frente ao desgaste das ambições do Século das Luzes surge o romantismo como o seu contraponto. Com efeito, é por meio das tendências discrepantes que engendram o romantismo que a modernidade, ainda no berço, começa a assumir os contornos que apresenta atualmente: gera a sua autocrítica, a investida contra si própria que, paradoxalmente, a afirma.

Nutrindo-se de expressões que no século XVIII serviram para designar pejorativamente as representações estéticas excessivas, extravagantes, movidas por paixões desprezíveis para os primados da razão, surge o romantismo. Se a arte da Antiguidade era amparada pelo mito, a arte cristã (medieval, renascentista e barroca) das elites era orientada pela doutrina dos doutores da Igreja e a arte da ilustração era iluminada pela razão, a dos românticos, por seu tur-

no, vai buscar a sua identidade nas lendas, nos romances medievais desprezados pelo gosto canônico, no cristianismo popular, no íntimo do sujeito, enfim, nos subterrâneos da cultura ocidental. O novo belo romântico muitas vezes chegará a trilhar a via da rebeldia, estando aí um aspecto da diferença entre o individualismo romântico e o iluminista. Enquanto a razão libertadora do Século das Luzes vê no individualismo uma força a ser orientada em prol de um ideal comum, assumindo a forma do liberalismo, em consonância com o progresso burguês, o individualismo romântico é crítico por excelência e por vezes autodestruidor. Quando aspira às melhorias sociais, o egotismo romântico não costuma enveredar pelos rumos pavimentados pela burguesia, preferindo optar pelas utopias e, não raro, os românticos dão mostras de uma postura social extremista. Dissociando-se completamente do mundo exterior, desistem de transformá-lo por outra via que não seja a estética, vivendo unicamente de suas fantasias.

Alguns autores tendem a ver o romantismo como o inaugurador da modernidade estética. No entanto, se entendermos a modernidade como época do elogio programático do progresso, de busca do novo e da renovação, vários aspectos modernos já estão presentes na estética iluminista. O que o romantismo parece representar com precisão é a face crítica da modernidade, responsável por sua constituição como a tradição da ruptura. Conforme a análise dos pensadores marxistas, a modernidade nasce política e economicamente do fato de as revoluções burguesas terem projetado a visão de mundo dessa classe como dominante, estando, dessa forma, sua história atrelada ao capitalismo. O progresso científico do Renascimento, responsável pela busca do progresso em outras esferas de atividade humana (tais como a estética) que serviram à constituição do conceito de moderno como se conhece hoje, esteve a serviço do desenvolvimento do capitalismo, daí o progresso racional também poder ser associado a todos os problemas originados no mundo burguês. Como dito anteriormente, as revoluções políticas e sociais burguesas legaram à modernidade postulados como os da liberdade e a autonomia do sujeito. Já as conquistas burguesas em

outras esferas, como a econômica – atestadas, por exemplo, pela revolução industrial –, deram à modernidade a promessa de que o futuro, na esteira dos avanços técnicos, haveria de realizar a utopia de melhores condições de vida, acentuando-se assim o mito do progresso. No entanto, rapidamente ficou provado que a locomotiva das transformações burguesas cobrava um alto preço para levar a humanidade ao paraíso. Por trás do discurso da liberdade escondia-se a servidão do indivíduo ao trabalho alienante e a promessa da autonomia individual confluía para o seu reverso: a desumanização por meio do automatismo da vida utilitária, na qual o sujeito é tido como engrenagem da máquina capitalista. Consequentemente, o progresso revelou-se como uma via duvidosa, implicando o depauperamento do mundo conhecido, cindindo o homem da natureza e despovoando os céus, em troca de um futuro incerto que dava alguns prenúncios de estar longe de uma utopia. Gianni Vattimo reconhece na própria concepção histórica ditada pelo progresso as origens do sentimento de crise que cerceia a modernidade, sentimento esse que se deve muito ao fato de a busca pelo novo, que dinamiza o progresso, resvalar do anseio pelo inatingível:

> A história, que na visão cristã aparecia como história da salvação, tornou-se primeiro a procura de uma condição de perfeição intramundana e depois, pouco a pouco, história do progresso: mas o ideal do progresso é vazio, o seu valor final é criar condições em que um progresso sempre novo seja possível. Retirado, porém, *para onde* a secularização transforma-se em dissolução da própria noção de progresso – o que justamente sucedeu na cultura entre os séculos XIX e XX. (Vattimo, 1987, p.12)

Os setores sociais que não tinham espaço no mundo estruturado pela burguesia – a baixa nobreza, o clero, os homens de letras e os marginais – viram com desconfiança o quadro moderno, e sua crítica assumiu uma forma diferente da entrevista nos levantes e sedições, os quais só serviram para passar o cetro da mão dos reis para a dos grandes capitalistas. O caminho encontrado, portanto, foi o de uma

revolução do pensamento e da estética. Essa revolução parece ser a contribuição ambígua do romantismo à história da modernidade.

Para Michael Löwy e Robert Sayer, autores do estudo *Revolta e melancolia*, seria precisamente a crítica da sociedade capitalista, portanto moderna, a principal força motriz do espírito romântico, o qual pode ser entrevisto não apenas no período que se estende do fim do século XVIII até o fim do século XIX, época na qual o movimento romântico tradicionalmente é localizado. Em *Revolta e melancolia*, o romantismo é tomado como um fenômeno amplo que expressaria uma visão de mundo oposta ao utilitarismo capitalista e ao mito do progresso, concebendo a sociedade moderna como um elemento decadente, no qual se exauriram os valores, segundo os românticos, fundamentais para humanidade, como a unidade da vida coletiva, o vínculo com a natureza, e a ótica do encantamento do mundo.

Oposto à razão utilitária, o romantismo busca a expressão da subjetividade profunda e nesse terreno movediço ele encontra, por vezes, instâncias que serão determinantes para a constituição da sensibilidade estética moderna, tais como o inconsciente. Além do mais, a consciência da temporalidade moderna, progressista *ad infinitum* e, portanto, irreversível, desperta no romantismo o gosto pelo absoluto, pela visão analógica de mundo e pela nostalgia – elementos observáveis em toda a modernidade estética que expressam a intimidade entre os conceitos românticos e modernos. Como defende Guy de Michaud em seu estudo sobre o simbolismo, intitulado *Message poéthique du symbolisme*,

> Ansi au delà du Romantisme, se définit déjà le moderne: tyrannie toujours plus grand de la sensatinon, de l'émotion, de toutes les forces inconscientes; en même temps, sentiment aigu de ce courant intérieur que sans cesse échappe, de ce présent qui retombe au passé, de cette durée insaisissable, du relatif qui est la marque de toute chose, du temps irréversible; et, au fond de l'âme, l'Angoisse de cet irréversible, la soif de vaincre ce relatif, la nostalgie de l'unité et de l'absolu. (Michaud, 1966, p.41)

Outro autor que sustenta a intimidade entre romantismo e modernidade é Octavio Paz, que, em *Os filhos do barro*, trata os dois fenômenos quase indissociavelmente. Para Paz, uma das maiores realizações do romantismo seria a recuperação de elementos do imaginário humano que o dogmatismo cristão já havia suplantado e nos quais o racionalismo reinante na visão de mundo burguesa aplicou um golpe cabal. Convertendo a arte em veículo de operações mágicas, o romantismo ressuscitaria mitos esquecidos:

> O cristianismo perseguiu os antigos deuses e gênios da terra, da água, do fogo e do ar. Transformou os que não pode aniquilar: uns convertidos em demônios ou foram precipitados no abismo lá ficaram sujeitos à burocracia infernal; outros subiram aos céus e ocuparam um posto na hierarquia dos anjos. A razão crítica despovoou o céu, e o inferno, mas os espíritos regressaram à terra, ao ar, ao fogo e à água: regressaram ao corpo dos homens e mulheres. Esse regresso se chama romantismo. (Paz, 1994b, p.55)

Remetendo-se à terminologia weberiana do *Entzauberung der Welt* (desencantamento do mundo), característica moderna que representaria o fim das crenças no sobrenatural, na casualidade e no magismo, Paz argumenta que o romantismo se coloca como um antídoto a um dos baluartes da modernidade – o primado da razão.

Como o padrão de sociedade que se estabeleceu com o advento da burguesia ainda acompanha o *modus vivendi* contemporâneo, a crítica romântica seria perceptível até os dias atuais. Por conta disso, seria impossível estabelecer um marco de encerramento absoluto do romantismo: nem em 1848 (data que figura em muitos estudos sobre o romantismo europeu, sobretudo o francês) nem na virada do século XIX – em geral aceita como fim do romantismo por coincidir com as primeiras manifestações das vanguardas. Ora, muitos movimentos estéticos do século XX, assim como muitos artistas, se orientam por uma visão de mundo romântica. De fato, Löwy e Sayer citam como exemplo de vanguardas de fundo romântico o expressionismo e o surrealismo e, como nomes que

no século XX prestaram tributo ao pensamento romântico, citam Yeats, Thomas Mann, Péguy e Bernanos. Segundo a tese dos autores, a presença do capitalismo sempre foi, e ainda é, acompanhada por sua contraparte crítica – o romantismo:

> o romantismo é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [que a despeito de ter sofrido algumas mudanças com o passar dos anos] conservou suas características essenciais até hoje [...] A visão de mundo romântica instalou-se, portanto, na segunda metade do século XVIII e ainda não desapareceu. (Löwy e Sayer, 1995, p.34)

Desse modo, opondo-se à sociedade capitalista, o romantismo operaria uma crítica aos aspectos fundamentais para o estabelecimento da modernidade:

> Como já tinha sido verificado por Max Weber, a principal característica da modernidade – o espírito de cálculo (*Rechnenhaftigkeit*), o desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), a racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*), a dominação burocrática – são inseparáveis do "espírito do capitalismo". (Löwy e Sayer, 1995, p.35)

Apesar de constituir "uma crítica da modernidade" da "civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado" (Löwy e Sayer, 1995, p.34), o romantismo não defende sua oposição de uma distância segura – ele próprio é um fenômeno moderno importante, polarizando boa parte das manifestações estéticas da modernidade. Essa condição dúbia parece explicar a associação comumente feita entre romantismo e contradição – o romantismo se define pelos contrastes não apenas no âmbito do uso dos expedientes estéticos, mas também em sua configuração ideológica. Octavio Paz esclarece a condição de repulsa/dependência que o romantismo nutre pela modernidade:

> O romantismo foi uma reação contra a ilustração e, no entanto, esteve determinado por ela: foi um de seus produtos contraditórios. Tentativa da imaginação poética em reprovar as almas que tinham despovoado a razão crítica, busca de um princípio distinto das religiões e negação do tempo determinado das revoluções, *o romantismo é a outra face da modernidade*: seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encarnada. Ambiguidade romântica: exalta os poderes e faculdades da criança, do louco, da mulher, o *outro* não-racional, porém exalta-os *a partir da modernidade*. (Paz, 1994b, p.110-1, primeiro grifo é nosso)

Com efeito, muitos dos observadores da modernidade que orientaram sua visão pelo prisma romântico revelaram um mal-estar frente ao fenômeno moderno, e, ao exercerem a crítica ao seu mundo contemporâneo, ajudaram a configurar com precisão as estruturas do pensamento moderno, fundamentadas nas contradições agudas. Mesmo o mito do progresso estético e a relação com o novo se apresentaram matizados pela desconfiança em muitos dos nomes mais eminentes da modernidade. Desde seu início, o romantismo posicionou-se com reservas diante do moderno: nas narrativas de Hoffmann, por exemplo, a obsessão por autômatos e dispositivos tecnológicos que suscitam o diabólico, poderia ser interpretada como constatação da ameaça que a tecnologia representa à autonomia humana e à sua ligação com a natureza. De fato, Michael Löwy e Robert Sayer reconhecem no contraponto oferecido pelo culto da natureza e pela aversão à tecnologia, que assumem a face estilizada do horror maravilhoso, uma crítica romântica a aspectos tidos como negativos da modernidade:

> Em nome do natural, do orgânico, do vivo e do "dinâmico" os românticos manifestam, muitas vezes, uma profunda hostilidade a tudo o que é mecânico, artificial e construído. Nostálgicos da harmonia perdida entre o homem e a natureza à qual dedicam um culto místico, eles observaram com melancolia e desolação os progressos do maquinismo, da industrialização, da conquista do meio ambiente. (Löwy e Sayer, 1995, p.63).

A crescente agressividade com que a mentalidade burguesa vai se apropriando da modernidade acentua ainda mais a distância entre a sensibilidade romântica e o mundo comum. Malgrado exemplos como os atestados por Hoffmann, boa parte dos românticos iniciais depositaram fé na transformação social por meio da arte. Com o passar do tempo, contudo, a ponte de acesso que levava a arte à vida comum parece ter desmoronado, ficando o poeta insulado no Parnaso. O impacto dessa cisão se manifesta precisamente na maneira com que Baudelaire compreende o fenômeno moderno.

A eternidade do transitório e a busca do desconhecido: a modernidade em Baudelaire e Rimbaud

Baudelaire, a quem tradicionalmente é atribuída a invenção da modernidade estética na poesia, também foi, como muitos românticos, inicialmente um defensor do novo e da transformação social por meio da revolução estética. Quando, no *Salão de 1846*, Baudelaire se refere à obra de Eugène Delacroix, vê nele uma manifestação do moderno como mudança edificante: suas telas representariam o contraponto das convenções tediosas da pintura acadêmica. Conforme formula Compagnon (1996, p.25), pela ótica de Baudelaire no *Salão de 1846*, "a modernidade é o partido do presente contra o passado". No entanto, em textos posteriores, esse posicionamento eufórico frente ao novo parece ser substituído por uma análise em tom de adágio.

A suspeita de que o moderno, como manifestação do novo em oposição agressiva ao passado não poderia realizar as mudanças necessárias à estética, e muito menos à sociedade, parece ter uma origem concreta em Baudelaire. Quando os ideais revolucionários de 1848 fracassaram, muitos dos intelectuais que estiveram engajados nas lutas libertárias sofreram um forte golpe. Baudelaire foi um deles, e, segundo a tese de estudiosos como Walter Benjamin, essa frustração teria deixado resquícios na própria visão do poeta sobre a modernidade. Como aponta Henri Lefebvre:

> Baudelaire procede a uma dolorosa revisão do conceito de "modernidade". Poeta maldito, marcado pela Revolução e seu fracasso, odiando a burguesia e desprezando o mundo burguês, ele registra e aprova o fracasso da práxis revolucionária [...] O poeta apodera-se da dualidade e do dilaceramento. Toma partido. Ele não os aceita como tais. Não se contenta com eles. Demoníaco, agrava-os, aprofunda-os, para encontrar neles o germe de uma transformação ideal que substituirá a transformação real, uma vez que esta não aconteceu. (Lefebvre, 1969, p.203)

Em suas notas íntimas compiladas sob o título de *Mon coeur mis a nu* (Baudelaire, 1981), Charles Baudelaire fala de revolução sempre com uma nota de ironia, que deixa transbordar a amargura da frustração. A Revolução surge aos olhos do poeta como uma embriaguez ilusória, e, consequentemente, todas as categorias a ela associadas, tais como a mudança e a novidade, não são vistas com a ufania de outrora. Essa maneira de encarar o moderno estará explícita no ensaio *O pintor da vida moderna*, texto em que Baudelaire tece considerações sobre a obra do pintor Constantin Guys, escrito entre 1859 e 1860.

Constantin Guys era um pintor da realidade imediata, cuja obra tinha o cunho de registro informativo dos acontecimentos contemporâneos, papel ocupado, hodiernamente, pela fotografia. A maneira como Guys retrata, em seus desenhos, os dados do mundo inspira Baudelaire em sua conceituação do fenômeno moderno, levando-o a associá-lo ao passageiro, à fugacidade e aos frutos da aceleração das transformações dos costumes movida pela busca urgente do progresso que rege o mundo burguês: "La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moité est l'éternel et l'immuable" (Baudelaire, 1961, p.1154).

Essa afirmação evidencia que a arte moderna não se resumiria na apreensão do trânsito das circunstâncias. A atualidade passageira seria uma característica determinante da beleza moderna; todavia, a força vertiginosa do transcorrer do tempo, encontraria um contraponto no eterno. Da tensão entre essas duas correntes, nasceria o belo. "A metade da arte" correspondente à atualidade cons-

tantemente mutável, em Baudelaire, encontra a sua manifestação precisa na moda, já o polo do "eterno" apresenta alguns traços da atemporalidade que os clássicos reivindicavam para as obras perenes do cânone.

Segundo Baudelaire, a modernidade caracteriza-se por extrair do transitório e do ordinário o que há de eterno e inefável e, pelo elogio da fantasia artificiosa, promotora da transfiguração do real sensível pelo verbo poético, alcançar o *belo*: "Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, est d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion" (Baudelaire, 1961, p.1154).

Mesmo aspirando ao eterno, o belo conta ainda com o *frisson* provocado pela arte em sua atualidade; ou seja, com o transitório, o efêmero e o cotidiano. Da junção desses dois fatores, um eterno e outro transitório, tem-se a arte. Tendo isto em vista, a figura que melhor define o artista moderno é a do *flâneur*, o observador vagabundo, que apreende o circunstancial e o estetiza com sua sensibilidade: "Il [o *flâneur*] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* [...] Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire" (Baudelaire, 1961, p.1163).

A noção de modernidade em Baudelaire coloca em evidência uma relação tensa entre a atualidade e a tradição legada pelo passado; de fato, esse será o centro da dinâmica moderna. Se sobreviverem ao transitório, as obras modernas fatalmente entrarão para o âmbito da tradição, ainda que tenham surgido justamente para romper com ela. Essa condição, que entra em choque com a busca do novo, para Baudelaire seria o verdadeiro objetivo da arte nascida no turbilhão passageiro dos tempos modernos: "pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite" (Baudelaire, 1961, p.1164). Pode-se notar ainda que o Baudelaire de *O pintor da vida moderna*, obra considerada uma das mais agudas leituras da modernidade, não nega o passado; ele pa-

rece elogiar a tentativa de se conferir às novas formas de beleza elementos imortais da arte.

Transcender as imposições do momento atual, rápido e efêmero, e alcançar o lugar junto aos produtos do passado na esfera da eternidade, parecem constituir, para Baudelaire, a tábua de salvação da beleza perdida no turbilhão da rua, instância na qual ela poderia ser atropelada pela fugacidade do moderno e ser esquecida. A criação de Baudelaire sanciona a interpretação de que o olhar sobre a tradição por um ângulo novo, que busca encontrar no passado uma beleza esquecida que insufle hálito renovado à arte moderna e alce o transitório às esferas do eterno, é uma constante em seu projeto poético. Algo que se pode notar em vários poemas constituintes da parte das *Flores do mal* intitulada "Spleen e Ideal", na qual Baudelaire explicita seu programa estético. Esses aspectos são postos em evidência no soneto *L'Idéal*:

> Ce ne seront jamais ces beauté de vignettes
> Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
> Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
> Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.
>
> Je laisse à Garvani, poète des chloroses,
> Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
> Car je ne puis trouver parmi ces pales roses
> Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.
>
> Ce qu'il faut à ce cœuer profond comme un abîme,
> C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
> Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;
>
> Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-ange,
> Qui tors paisiblement dans une pose étrange
> Tes appas façonnés aux bouches des Titans![2]
>
> (Baudelaire, 1996, p.53)

2 "Jamais serão essas belezas de vinhetas,/ Produtos avaros, nascidos em um século mesquinho,/ Estes pés aos borzeguins, estes dedos às castanholas,/ Que irão satisfa-

Esse soneto traz uma série de juízos estéticos condizentes com vários pontos presentes na discussão do moderno em *O pintor da vida moderna.* Para Baudelaire, as produções de sua época contemporânea seriam ainda mesquinhas, "belezas de vinhetas", vulgares e sem vigor. A renovação da poesia, a busca do "vermelho ideal", encontraria suas fontes no passado, estando representada no *pathos* da dramaturgia de Shakespeare ("Lady Macbeth, alma tomada pelo crime"), no gênio rebelde de Prometeu ("o sonho de Ésquilo") e no estatuário do Renascimento ("a noite de Michelangelo"), cujos "encantos" foram feitos "para as bocas dos Titãs". O conteúdo titânico sugerido no final do poema parece condizer precisamente com a aspiração da eternidade – o objetivo da arte seria justamente servir de iguaria a ser saboreada nas instâncias sublimes.

Assim, pode-se dizer que, antes de representar uma aversão ao passado e um elogio do presente, o pensamento de Baudelaire reclama do elemento atual a faculdade de produzir a beleza autêntica, já atestada pelas obras da tradição. No entender de Baudelaire, o novo não é o objetivo em si mesmo, constituindo-se como uma exigência inevitável no contexto moderno, mas que deve ser lapidada pelo material fornecido pela tradição. Baudelaire se dedica ao elogio do novo, mas com reservas, pois vê o progresso com olhos críticos. O mundo que Baudelaire vê emergindo do endeusamento do novo é o da decadência.

Como dito anteriormente, o romantismo vale-se de expedientes ideológicos fornecidos pela modernidade para se opor a ela. Mesmo o mito do novo, parente próximo do progressismo burguês, assume contornos antiburgueses. Ele em geral reside no inusitado, no absurdo, e sua fonte é o mistério do ainda não visto. Um exemplo des-

---

zer um coração como o meu./ Eu deixo a Garvani, poeta das cloroses,/ Seu rebanho gorjeante de belezas de hospital/ Pois nunca pude encontrar entre essas pálidas rosas/ Uma flor semelhante ao meu vermelho ideal./ O que falta a este coração profundo como um abismo,/ Sois vós, lady Macbeth, alma tomada pelo crime,/ Sonho de Ésquilo exposto a toda sorte de climas;/ Ou bem, tu, grande Noite, filha de Michelangelo,/ Que te contorces pacatamente numa pose estranha/ Teus atrativos elaborados para as bocas dos Titãs!" (Tradução livre de nossa autoria)

sa tipologia do novo, tomado como objetivo da arte, pode ser encontrado de forma explícita em Rimbaud. Embora tenha se valido de conceitos burgueses como "revolução" e "progresso", Rimbaud busca nessas categorias da mudança uma forma de irracionalidade ou mesmo caos diluidor, pouco condizente com o futuro organizado, sonhado pelos burgueses. O novo em Rimbaud é alcançado pela vertigem e pelos espasmos de febre. Rimbaud é um poeta eufórico e revolucionário, que introduz na poesia moderna uma tendência ao irracionalismo radical, como forma de liberação absoluta da fantasia.

Dando vazão à expressão na lírica de figurações do que posteriormente se chamará inconsciente, Rimbaud rompe com os limites da poesia como representação do real, negando o verossímil e explorando novas significações (Friedrich, 1978, p.81). Rimbaud é explorador do novo, como atestam muitos de seus escritos: "je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre à touts les sens [...] J'écrivais des silences, nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges" (Rimbaud, 1972, p.106). Buscando a expressão do inexprimível, sua poesia abre-se ao desconhecido. Segundo as palavras contidas em sua famosa correspondência de 1871, dirigida ao antigo professor de retórica Georges Izambard, cabe ao poeta tornar-se "visionário", ou seja, aquele que vê o futuro, e o objetivo da poética vidente seria: "chegar ao desconhecido pelo desregramento dos sentidos" (Rimbaud, 1972, p.260).

Em sua busca por esse desregramento, Rimbaud assumiu uma postura iconoclasta ante a construção verbal que pode ter culminado no alcance rápido dos limites da lírica, constituindo sua expressão uma oposição violenta às convenções de representação do mundo e atuando como uma forma aberta ao ainda não visto e, não obstante, destruidora do real conhecido – o que poderia justificar o fato de o jovem poeta ter parado de escrever com uma precocidade correspondente àquela com que iniciou sua obra. O silêncio de Rimbaud, segundo Compagnon (1996, p.47), consiste em um dos grandes mitos da modernidade: "Destruindo o mundo e o eu, a obra em breve se destrói a si mesma e encontra seu desfecho no si-

lêncio. O silêncio de Rimbaud, depois da idade de vinte e nove anos, é o mito da arte moderna".

Rimbaud instaura uma tradição profícua na lírica moderna, que se define por uma busca irracional e violenta pelo novo, que faz da poesia um ato de agressão à realidade convencional. Numerosos poetas vão seguir suas pegadas, destacando-se desde Lautréamont até os representantes das vanguardas mais radicais do século XX, como o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo. O que une as vanguardas ao jovem poeta maldito é justamente a tendência a atacar violentamente o olhar ordinário sobre a realidade por meio da construção estética – postura combativa que aspira ao novo como algo positivo, como a conquista de uma vitória.

A maneira de recepção do novo em Rimbaud é diversa da de Baudelaire. Enquanto o último refugia-se nas instâncias artificiais para contemplar de um lugar seguro a decadência do mundo moderno, colhendo algumas flores do circunstancial para imortalizá-las em seu jardim do *mal*, Rimbaud busca nas novas formas da criação o turbilhão da novidade. Compagnon (1996, p.16-7) define da seguinte forma as posturas diferentes de Baudelaire e Rimbaud: "O novo de Baudelaire é desesperado – justamente o sentido do *spleen*, em francês –, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã. [...] Rimbaud, em contrapartida, fixa como missão para o poeta fazer-se multiplicador do progresso".

Baudelaire reflete sobre a modernidade com o olhar atento ao que há de transitório no mundo; o moderno reside no efêmero, uma perspectiva que revela algo um tanto incômodo – a dificuldade de se apreender o instante. Além disso, consciente do pragmatismo do mundo burguês que se embala no sonho do progresso, Baudelaire busca opor-se a essa ordem adotando uma postura esteticista para a qual tem importância o elogio ao artificial. Trata-se de um poeta moderno que reconhece a importância da atualidade como elemento constituinte da arte, sem, no entanto, deixar de repudiar muitos aspectos de seu tempo, a exemplo da ideia de futuro associada ao progresso. Conforme observa Hugo Friedrich:

> Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do progresso no qual se disfarça o tempo final. (1978, p.42)

O fascínio que a modernidade desperta em Baudelaire possui algo de negativo, pois comporta o reconhecimento da existência de um "tempo final". No progresso elogiado pelo burguês e na sua ânsia pelo futuro, o poeta de *As flores do mal* vê, como já dito, a decadência. Sua postura é a de negar o real e evadir-se para a instância do poético contraposta à ordem do cotidiano.

Baudelaire opta pelo isolamento, pelo nefelibatismo. Já Rimbaud, de temperamento mais ardente, explora os limites da criação, e, quando alcança suas ambições na vida poética, escolhe o silêncio e se entrega à vida prática – ao abandonar a lírica para dedicar-se ao tráfico de armas na Etiópia. Conscientemente ou não, Rimbaud torna-se o nobre marginal, o errante maldito, que foi motivo de sua poesia. Para Georg Steiner, o silêncio de Rimbaud seria o predomínio da ação sobre a palavra:

> Tendo dominado e exaurido os recursos da linguagem como só um poeta superior pode fazer, Rimbaud volta-se para aquela linguagem mais nobre que é o fazer [...] esta reavaliação do silêncio é um dos atos mais originais e característicos do espírito moderno. (Steiner, 1998, p.68).

Podemos dizer que, se Baudelaire buscou a beleza mais rara na esfera do trivial e quis poetizar a vida, Rimbaud simplesmente parece ter resolvido viver sua poesia. Outros românticos anteriores e posteriores demonstram ter agido de forma semelhante a esses dois poetas franceses. A evasão baudelairiana tem ressonância na escolha do sonho como alternativa à vida, cultivado desde o início do romantismo até as últimas manifestações do nefelibatismo simbolista. Já a partida de Rimbaud para a ação demonstra proximidade

com a imersão na vida real experimentada por românticos em várias épocas diferentes. A atitude de Rimbaud pode ser comparada com a de Byron, por exemplo, que integrou as batalhas da campanha libertária da Grécia e, assim, teve oportunidade de viver as lutas que cantara. A atitude de Rimbaud é comparável ainda ao impulso que levou os surrealistas a buscarem nas circunstâncias da vida cotidiana o momento de epifania por eles chamado de *acaso objetivo*.

Como se pode observar, Baudelaire e Rimbaud, cada um à sua maneira, apresentam posturas que são sintomáticas do impacto do novo sobre a sensibilidade artística da modernidade. A conduta de ambos pode ser definida como um fascínio ambíguo, pois, por um lado, negam a modernidade no âmbito do progresso tecnicista ao qual a burguesia se afeiçoa, e, por outro, buscam por meio da construção verbal o estabelecimento de uma realidade que não seja o simulacro do mundo, e, portanto, nova. Baudelaire, a partir do transitório, evade-se para o inefável da arte; sua via é a do *esteticismo*. Rimbaud, por sua vez, mergulha no desconhecido por meio da irracionalidade. Ambos parecem buscar o novo pelo que nele há de subversivo em relação ao cotidiano, pelo que há de crítica à tradição e às convenções de representação do mundo (Friedrich, 1978, p.66).

Como se pode ver, definido como fascínio pelo novo, ou, segundo atesta sua etimologia, pela consciência do atual, o termo "moderno" parece se ligar a uma relação polêmica com o passado, que se manifesta na tradição, e com a atualidade, entendida como percepção concreta do presente. Henri Lefebvre aponta, em *Introdução à modernidade*, para o fato de que, em fins da Idade Média, a música surgida com o advento do Renascimento era denominada *moderna* em oposição à música *antiga*, representante da tradição medieval e então considerada fora de moda. Isso porque, segundo Lefebvre, no Renascimento, a música contou com renovações estéticas que se opunham ao que era então conhecido, uma vez que, naquela época, a música já se mostrava como uma arte para a qual novidades estéticas constituíam formas de oposição ao tradicional.

O novo nesse momento não acrescenta novas formas simplesmente, mas se opõe – "Técnicas novas e pesquisas inovadoras constituem desde esse período uma modernidade agressiva" (Lefebvre, 1969, p.198). Como se vê, a modernidade pode ser definida pelo impacto causado pela inserção de novidades no quadro do que é tradicionalmente aceito. No entanto, essas novidades se impõem de modo a substituir, ou questionar, o que representa o antigo. No âmbito cultural, a modernidade parece nascer no momento em que há uma valorização do novo, não da "novidade pela novidade", mas sim enquanto oposição ao outrora consagrado.

O fenômeno da modernidade abrange uma extensão cronológica muito grande na história do Ocidente, o que pode levar a um questionamento de como esse fenômeno se mantém. Uma vez que "moderno" pode ser definido como aquilo que se opõe ao consagrado, surge um problema: o fato de que o novo, quando sobrevive ao esquecimento, sempre se consagra como tradição.

Tendo-se em vista o fato de a modernidade estética, que conhece seu ápice nas vanguardas do século XX, ter se iniciado na segunda metade do século XVIII (como aponta Octavio Paz), observa-se desde então a recorrência de determinados aspectos, como a atitude crítica ante a tradição e a promoção de rupturas. Por estar associada à modernidade uma negação dos padrões estéticos consagrados, pode-se tender a atribuir-lhe certa aversão à tradição. Todavia, essa oposição se estabelece como uma herança dos primeiros modernos, legada a seus sucessores, constituindo também uma tradição. "Tradição da ruptura" – por esta designação, aparentemente paradoxal, Octavio Paz define o fenômeno moderno:

> A modernidade é uma separação [...] A modernidade inicia-se como um desprendimento da sociedade cristã. Fiel à sua origem, é um contínuo, um incessante separar-se de si mesma; cada geração repete o original que nos fundamenta e essa repetição é simultaneamente nossa negação e nossa renovação. A separação nos une ao movimento original de nossa sociedade e a desunião nos lança ao encontro de nós mesmos. (Paz, 1994b, p.48)

Paradoxalmente, embora o moderno surja em oposição à tradição, o próprio moderno acaba por transformar-se em uma tradição – a tradição da negação e da crítica. O interesse que o moderno tem pelo *novo* pode constituir, antes de um reflexo da busca pelo desconhecido, uma forma de materialização da crítica. Desse modo, a reflexão crítica constitui-se como a peculiaridade que melhor define a modernidade conceitualmente.

Do ponto de vista estético, a modernidade não faz uso apenas do novo cronologicamente determinado para colocar em prática sua crítica à tradição entendida como passado. Como a ruptura moderna tem como alvo tudo o que se estabelece como convenção, o *novo*, introduzido pela arte moderna, buscará, de certa forma, destoar do panorama definido pelos costumes. O passado também pode servir a essa crítica, e não raras vezes os modernos buscaram no espacial e temporalmente remoto uma forma de se opor aos valores vigentes.

O romantismo resgatou o passado popular para fazer a crítica ao classicismo. Já os simbolistas se apegaram a motivos inspirados em países exóticos e civilizações antigas, a fim de constituir uma atmosfera de decadência e excesso que se opusesse ao otimismo positivista em voga no fim do século XIX. O universo mágico e onírico no romantismo entra em choque com o pensamento racional do século XVIII e consiste num recurso também utilizado pelos simbolistas para se opor ao cientificismo naturalista. As vanguardas do século XX, herdeiras dessa tradição, usam inúmeros recursos, desde a estetização do cotidiano até as formas poéticas da arte oriental ou de um passado longínquo (epigramas clássicos, representações figurativas primitivas nas artes plásticas, etc.), a fim de contestar as práticas usuais da arte. Esses exemplos mostram que o espírito crítico da arte moderna assume formas das mais variadas, sempre se norteando pela busca de elementos até então estranhos aos padrões estéticos de seu tempo. As manifestações do novo na modernidade parecem ser movidas por um princípio de oposição que as une como partes de um único fenômeno, o qual é definido por Octavio Paz da seguinte forma:

> Crítica da crítica e suas construções, a poesia, moderna desde os pré-românticos procura fundamentar-se em um princípio anterior à modernidade e antagônico a ela. Esse princípio, impermeável à mudança e à sucessão, é o começo do começo de Rousseau. Mas é também o de Adão de William Blake, o sonho de Jean Paul, a analogia de Novalis, a infância de Wordsworth, a imaginação de Coleridge. Qualquer que seja o seu nome, esse princípio é a negação da modernidade. (Paz, 1994b, p.57).

É interessante notar que movimentos modernos – o romantismo, o simbolismo e as vanguardas – evidenciam uma tendência à contestação que os perpassa, implicando, assim, semelhanças entre eles e induzindo-os a se opor sempre ao movimento anterior a si, fazendo-lhe a crítica. Este parece constituir o maior legado que esses movimentos transmitem um ao outro e o emblema da tradição por eles composta e perpetuada.

Henri Lefebvre, com base na história das artes e do pensamento francês, atenta para dois fenômenos distintos, denominando um de *modernidade* e o outro de *modernismo.* Para o filósofo francês, *modernismo* seria uma tendência de determinadas épocas na qual se observa a eleição de um paradigma de "gosto moderno", que se manifestaria na exaltação do moderno e numa ideologia na qual é assinalada a superioridade do *novo* sobre o *antigo*. Já o termo *modernidade* comportaria o fenômeno de crítica que permeia os modismos que se definem como modernos, mas que os ultrapassa, constituindo uma tentativa de conhecimento. Trata-se, pois, de uma busca do estabelecimento de um pensamento sobre esses fenômenos: "A modernidade difere do modernismo como um conceito em via de formulação na sociedade difere dos fenômenos sociais, como uma reflexão difere dos fatos" (Lefebvre, 1969, p.4).

Lefebvre ainda constata duas tendências comuns ao fenômeno moderno – uma se define pela certeza e arrogância, e a outra pela interrogação e reflexão, legando ao modernismo as duas primeiras características e à modernidade as duas últimas. O que Lefebvre qualifica como *arrogância* e *certeza* corresponde à postura agres-

siva que o modernismo assume frente ao *antigo*. Existe nessa postura uma certeza com relação à superioridade do *novo* em detrimento do tradicional e dessa certeza advém uma postura entendida por Lefebvre como *arrogância* de negar absolutamente tudo que não seja original e único.

O modernismo seria um fenômeno que se manifesta num âmbito muito mais estético que filosófico, sendo uma postura social e um fenômeno movido por uma ideologia – *a negação do antigo*. Todos os movimentos artísticos de ruptura podem, segundo essa definição, ser entendidos como *modernismos*, pois desde Baudelaire até as vanguardas há uma postura de rejeição do antigo, que independe da reflexão crítica (apesar de esta estar latente nesses movimentos, constituindo, como reconhece Lefebvre, uma outra face do moderno), pautando-se antes pela negação da tradição.

Já a modernidade comporta as reflexões que sobrevivem à busca pelo novo e ao exercício da negação empreendido pelo modernismo. Ou seja, supera o modismo e se estabelece como esforço reflexivo diante do conflito entre os fenômenos da atualidade e o legado do passado, promovendo a crítica e permitindo o estabelecimento de um conceito que possa ser pensado. Remetendo-se a Octavio Paz, podem ser encontrados dois termos-chave para o entendimento da modernidade: *ruptura* e *crítica*. O intercâmbio desses conceitos com as definições de Lefebvre implica a conclusão de que o modernismo se define pela ruptura, a busca do novo em detrimento do antigo, e a crítica, postura reflexiva face à relação entre o atual e a tradição, engloba toda a dinâmica da modernidade.

Ruptura e *crítica* são conceitos que envolvem uma constante negação e reformulação, da qual a própria modernidade não escapa. Por conta disso, é típico do fenômeno moderno a negação de si mesmo, restando-lhe apenas a busca constante por valores que sucedam os anteriores. Baudelaire define o moderno como o transitório, como a moda, mas mesmo o transitório parece passível a rapidamente se convencionar como clássico, cabendo à modernidade opor-se a ele, opondo-se assim a si própria. Segundo Henri Lefebvre,

> A consciência "moderna" contém uma certeza e uma incerteza [...]. Ela se vê como a antecâmara do clássico. Assim a arte e a cultura alinham-se sem precaução sobre o conhecimento e a tecnicidade ou, efetivamente, o novo e o controvertido integram-se rapidamente no adquirido, ou então desaparecem. O duradouro no novo torna-se clássico, cada vez mais rápido. (Lefebvre, 1969, p.215)

Autonegação é um conceito que define de maneira eficiente o posicionamento da modernidade – tradição que se constitui como tal por negar a própria tradição. Essa postura pode ser observada em todas as realizações artísticas da modernidade. *O héautontimorouménos*, que Baudelaire cunhou inspirado pela peça de Terêncio, é uma das metáforas com as quais Compagnon (1996, p.10) define a modernidade: trata-se do ser que destrói a si mesmo. Uma de suas manifestações pode ser vista no já citado exemplo de Rimbaud – sua busca pela destruição do ser e do mundo culmina na autodestruição da lírica, precipitando sua poesia no silêncio, uma constatação dos limites da expressão verbal sendo superados. Algo semelhante mostra-se no projeto poético de Mallarmé – desconstruindo as formas de expressão convencionais da poesia a fim de encontrar a expressão exata e o poema que comporte o todo, o poeta desloca o concreto para o âmbito da ausência (Friedrich, 1978, p.123) e conclui que esse poema seria uma folha de papel em branco. A modernidade pauta-se pela negação e, em função disso, sua busca pelo *novo* muitas vezes desemboca simplesmente no vazio, na ausência. A consciência desse destino explica a flagrante obsessão pelo *Nada* que marca os artistas da modernidade.

Exílio e excentricidade: as instâncias da modernidade

Hugo Friedrich propõe uma tipologia da poesia moderna, encontrando nas categorias negativas os pontos de orientação da lírica contrastante postulada pelos artistas a partir de Baudelaire. A tese de Friedrich parte do pressuposto de que, até o advento dessa nova

estética, a arte não se mostrava antagônica ao meio que presenciava o seu engendramento, pelo contrário, buscava agir de acordo com o gosto comum, dedicando-se às ações edificantes e representava *o sorriso da sociedade* (1978, p.19). A constatação de que o artista não encontrou um espaço na máquina utilitária que move o mundo moderno, que seu lugar, no máximo, seria o do bobo, cujas realizações estariam subordinadas ao entretenimento da sociedade nos intervalos das rotinas de trabalho, encaminhou a estética a uma cisão cada vez maior com a vida cotidiana:

> Até o início do século XIX e, em parte até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras [...]. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se recorrendo à anormalidade do poeta. (Friedrich, 1978, p.20).

Nesse contexto, a arte tornou-se hermética, trancando-se em uma linguagem inteligível a poucos e defendeu sua posição reclusa com as armas do escândalo e da aversão. Excentricidade torna-se a palavra de ordem e a fruição estética torna-se difícil e tortuosa. Os vínculos que uniam o artista ao mundo revelaram-se correntes que sufocavam seu talento, de modo que a violência torna-se necessária para que eles sejam rompidos e a arte alce às esferas ideais. O preço desse voo é a separação do convívio com a realidade ordinária – e assim o artista passa a viver no isolamento.

Opondo-se à sociedade burguesa que se encontra em pleno auge, bem como às explicações cientificistas que geram segurança quanto ao conhecimento do Universo, o artista busca ser a antítese desse mundo, representando o real sob uma perspectiva diferente. Desafiando o pensamento otimista do progresso, ressalta os aspectos desconfortantes da modernidade, o que evidencia, no contexto

do fim do século XIX, a consciência da decadência. Contra os ditames da natureza presentes nas teorias deterministas da biologia, os artistas elegem o *inorgânico* e o *artificial*, a fim de desconstruir o pensamento racional; a arte busca manifestar-se pelo *ilógico* e pelo *absurdo*, e a originalidade é posta como o mais alto valor, manifestando-se no anormal. O artista é um *opositor*, expressão de uma negação que se estende desde a afronta à sociedade até a destruição da percepção convencional do mundo. A arte quer promover uma recriação, o que pode se dar pela destruição do antigo.

Todas as categorias que se colocam em oposição aos valores convencionais recebem destaque como formas de expressão da poesia moderna. O feio, o incongruente e o desarmônico evoluem para as manifestações das ausências, e a sugestão oposta à definição, os silêncios pressupostos pelo ritmo, as lacunas entre os fragmentos e as imagens de obscuridade e mistério – comuns em toda a poesia moderna – parecem ter seu ápice na consciência e tentativa de representação do Nada, que Friedrich considera "a mais negativa de todas as categorias" (Friedrich, 1978, p.125).

É em consonância com processo de configuração dessa estética de embates e negações que o grotesco, aclimatado pela ironia característica do período chamado por Friedrich Schlegel de "época da crítica", torna-se uma das formas de expressão mais influentes e inquietantes da modernidade.

Hugo Friedrich localiza o nascimento da tendência estética da negação do meio precisamente em Baudelaire, poeta que expressou a sensibilidade lírica, não na forma romântica tradicional enquanto sentimentalidade e o egocentrismo lacrimoso, mas como filtro impressionista de distorção do real sensível e criação de novos mundos na instância estética. Os produtos dessa poesia seriam, inevitavelmente, opostos ao gosto comum.

Contudo, antes de Baudelaire, os românticos já tinham dificuldade de se identificar com a sociedade; mesmo que a intenção de muitos não fosse atacar a sensibilidade coletiva (pelo contrário, uma das aspirações românticas era operar uma utopia de fraternidade universal entre toda a humanidade), não raro, os artistas mo-

dernos, desde o início, viram-se vítimas da incompreensão pública. Tal constatação moveu, por exemplo, Friedrich Schlegel a escrever um ensaio sobre a ininteligibilidade, no qual, ao refletir sobre a cisão existente entre leitor e escritor (tomando como exemplo, por vezes, a recepção confusa que seus fragmentos do *Athenäum* despertaram no público), atribui à incompreensão a ironia, uma forma característica da expressão moderna. Schlegel, possivelmente alentado pela esperança romântica de um devir no qual as barreiras que separam a humanidade seriam suprimidas, profetiza uma época de aceitação para os escritos obscuros. No entanto, defende a ininteligibilidade como algo necessário à manutenção da tranquilidade humana:

> Mas será a ininteligibilidade uma coisa tão censurável e tão terrível assim? A mim parece que a salvação das famílias e da nação reside nela. Se não estou enganado, são os Estados e sistemas as obras mais artificiais dos homens, frequentemente tão artificiais que não se pode admirar nelas a sabedoria do seu criador. Uma porção inacreditavelmente pequena [de ininteligibilidade] é suficiente, se mantida integralmente em sua pureza e fidelidade, e se o entendimento sacrílego não ousar aproximar-se das fronteiras sagradas. Pois o que o homem tem de mais precioso, sua própria tranquilidade interior, depende, como todos podem facilmente reconhecer, de que determinados pontos sejam mantidos obscuros, os quais contribuem para a força e coesão do Todo, força essa que se perderia assim que se quisesse diluí-la no entendimento. Crede-me, o medo apoderar-se-ia de vós se o mundo de repente vos tornasse verdadeiramente compreensível, como demandais. Pois não é esse mundo infinito ele mesmo construído pelo entendimento a partir da ininteligibilidade ou do caos? (Schlegel, 1988, p.235-42)

Se, por um lado, Schlegel defende o caráter inacessível da arte, posto que isso preservaria o mistério da existência, por outro, discute a incompreensão do leitor perante a obra romântica, remetendo-a ao procedimento da ironia romântica, que exige um amadurecimento da percepção humana. Schlegel não dirige suas obras ao leitor de sua época, mas às gerações vindouras, pelas quais "cada

pequeno enigma do *Athenäum* será desvendado. Que catástrofe! Haverá então leitores que sabem ler" (Schlegel, 1988, p.235-42).

Se tomarmos a ironia romântica como ponto de referência para a estética de contradições agressivas da arte moderna – raciocínio segundo o qual as categorias negativas elencadas por Hugo Friedrich podem ser consideradas um desdobramento das práticas irônicas manifestadas desde o romantismo primitivo –, observamos que, de Friedrich Schlegel até o final do século XIX, a ironia segue um caminho cada vez mais tortuoso. Ora, uma boa recepção futura de suas obras não parece estar no horizonte de muitos artistas do fim do século XIX, sobretudo entre os simbolistas, já que a sensibilidade decadentista crê que o futuro está comprometido pela vacuidade. A redenção da arte dependeria de si e bastaria a si própria; vive-se em plena época do *l'art pour l'art,* em que imagens de torres de marfim e câmaras subjetivas tornam-se palco dos ofícios poéticos pautados no extravagante e que buscam uma rota para o ideal distante da realidade comum. Essas particularidades talvez expliquem o fato de Hugo Friedrich atribuir o nascimento da lírica moderna ao contexto do fim do século XIX e sob os auspícios de Baudelaire, já que esse período viu a rebeldia romântica assumir sua forma mais radical – a negação absoluta, que, em manifestações subversivas face à tradição, buscou sua autonomia mesmo a custo do suicídio.

Como se pode observar, a expressão da cisão entre a estética moderna e o gosto comum ou a tradição por vezes remete aos contrastes entre os valores internos da própria arte da modernidade. Os produtos estéticos observados nesse contexto em geral se definem por elementos contrários, tensos entre si, que se afirmam por meio do contraponto, do paradoxo – o que confere um lugar de destaque ao grotesco na estética moderna. Com efeito, em seu prefácio ao *Cromwell* (1827), Victor Hugo já havia reclamado ao grotesco o posto de categoria fundamental para distinção entre a nova forma de beleza, inaugurada pelas épocas recentes, oposta, por sua vez, à estética clássica da Antiguidade. Enquanto o passado sustentaria o belo nos alicerces das formas harmoniosas, o belo moderno estaria calcado no terreno movediço do entrelaçamento de contrastes ex-

tremos. Segundo o manifesto de Hugo, o belo romântico dependeria da união do sublime e do grotesco, do extremamente elevado e do extremamente baixo, do trágico e do cômico, da seriedade e da burla. Hugo alega que desse contato nasceria uma beleza superior à antiga, pois a clássica categoria do sublime (Longino define-a como forma de arrebatamento provocada por determinados expedientes do texto poético) tem suas potencialidades ampliadas mediante o contato com o grotesco: "seria também exato dizermos que o contato do disforme, deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo" (Hugo, 1988, p.31).

O prefácio de Hugo,[3] *grosso modo*, define a estética romântica, ou moderna, como uma arte pautada pelos contrastes, particularmente nos mais agudos. O romântico francês coloca em evidência, para a definição dessa nova arte, duas categorias representantes das manifestações extremas da fruição estética, o sublime e o grotesco. O belo moderno, para Hugo, seria, como mencionado antes, a síntese desses dois fenômenos. Como o sublime já tinha lugar na estética que precede o romantismo, podemos concluir que a novidade, responsável, portanto, pela distinção entre a beleza atual e a legada pela tradição da Antiguidade, seria justamente o grotesco. De fato, o grotesco constitui uma categoria que se pauta com frequência na surpresa, no rompimento com o olhar normal sobre o real ou sobre a estética conhecida. Na definição de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p.28), ele seria: "o belo de cabeça para baixo" e "uma espécie de catástrofe do gosto clássico". O desregramento das convenções parece ser sua via de configuração. Daí, possivelmente, decorre a sua importância para a estética moderna, visto que representa um simulacro distorcido do movimento de perpétua crítica e autonegação que define a modernidade. Se a modernidade pode ser vista como um fenômeno de muitas faces, o grotesco seria a mais disforme delas.

3 O capítulo posterior, dedicado à teoria do grotesco, discutirá com mais atenção as formulações de Victor Hugo presentes no prefácio ao *Cromwell*.

Grotesco e intimismo distorcido: a subjetividade como ponte entre grotesco, maneirismo e modernidade

A estética moderna certamente compartilha com o grotesco seu gosto pela excentricidade, pela irrupção do inesperado e pelas formas incomuns e turvas. Mesmo assim, o emprego do grotesco por estéticas anteriores ao romantismo apresenta características homólogas às que se observa na modernidade. A história das formas grotescas segue um longo percurso, conforme veremos mais adiante;a despeito de suas transformações, suas características são observáveis em vários contextos culturais distintos – o que se deve provavelmente ao fato de que a crítica avalia o grotesco por um olhar *a posteriori* e, não raro, anacrônico. Por conta disso, para se considerar o grotesco de outras épocas, seria mais seguro ater-se diretamente a suas manifestações estéticas, e é nessa esfera que o efeito de surpresa, que resulta no abalo de convenções, permite uma visualização do papel que o grotesco, programático ou acidental, costuma desempenhar na arte.

Quando se observa a arte renascentista, particularmente em Florença, que experimentou grande difusão no Ocidente devido à proeminência cultural de muitas regiões italianas durante o final do século XV e todo o XVI, já é possível notar obras que destoam da corrente artística principal da época e que guardam semelhanças com o grotesco. O humanismo renascentista usufruiu de um contexto de certa autonomia do fazer estético, pois a valorização do homem como ponto de referência para todos os âmbitos do saber e a arte trouxeram consigo a relativização de várias categorias estéticas. Tal fator suscitou experiências na configuração da arte, para as quais contribuíram os legados da Antiguidade greco-romana, encontrados na época.

O desenvolvimento técnico – que, por exemplo, colocou a serviço dos pintores a perspectiva matematicamente calculada – permitiu que a arte caminhasse de uma concepção alegórica para um realismo cada vez mais acentuado. A disponibilidade desses novos

expedientes levou a arte a pautar-se pelos primados da fidelidade à natureza concreta e da busca da harmonia como as fontes da beleza legítima, tornando-se leis estéticas. Os santos da Igreja tinham as mesmas formas das estátuas de divindades helênicas e latinas recuperadas àquela época, sendo modelados segundo os ideais de perfeição física e ancorados nos dados da realidade.

Todavia, a arte renascentista, devotada aos cultos da religião e da beleza, e produzida para adornar igrejas e palácios, não esteve isenta de dissonâncias. Os temas religiosos não se limitaram à placidez das madonas, à tragicidade altiva da *Pièta* e à atmosfera redentora emanada pela *páthos* da crucificação. Também a brutalidade dos martírios, o horror do inferno e o arrebatamento do êxtase dos santos são encontrados nas obras da época. A remissão à cultura clássica, além de trazer as imagens luminosas de ninfas e divindades olímpicas, também abriu as portas dos tártaros revelando os suplícios dos que desafiaram os deuses, os monstros que pereceram sob os heróis e todas as entidades ctônicas que ameaçam a ordem cosmológica da Antiguidade greco-romana. A "excentricidade" desses motivos encontrou correspondência no virtuosismo auxiliado pela descoberta de técnicas que permitiram o jogo com a mimese entrevisto nos ângulos oblíquos e nos efeitos ilusórios utilizados para suscitar emoções diversas no espectador, tal como se observam em alguns afrescos pintados em edifícios que revelam paisagens que os abrem ao infinito ou em algumas figuras humanas representadas nos quadros que, ao olharem para fora das telas, parecem querer demolir as barreiras que separam a ficção estética e o mundo concreto. Ora, no Renascimento, a arte por vezes se manifestou nas formas caprichosas e perturbadoras dos simulacros e dos labirintos; algo que, futuramente, o barroco exploraria ao extremo. A história da arte chamou essa "outra face" do Renascimento de maneirismo – provavelmente devido ao ludismo técnico presente nessas obras, a sua *maniera* particular.

Quando se observa o amálgama de objetos distintos que compõem os retratos de Archimboldo, os mortos penando no inferno pintado por Michelangelo na Capela Sistina; os contrastes presen-

tes na figura musculosa, porém idosa, da Sibila de Cumas, de autoria do mesmo Michelangelo; o rosto enfermiço e decadente do *Baco doente*, ou se imagina o grito de morte congelado na figura da cabeça decepada da *Medusa* – duas cenas pintadas por Caravaggio –, deparamo-nos com uma beleza aflitiva, irregular e mesmo contraditória, análoga às criações da fantasia romântica e moderna. Os expedientes do grotesco, assim como no romantismo, têm forte atuação, como se pode notar nas obras maneiristas, podendo-se supor que o mesmo espírito de renovação que levou os românticos às figurações rebeldes da fantasia embalam as estranhas criações do final do século XVI e início do XVII. No entanto, a motivação dos artistas maneiristas é distinta da dos modernos. Enquanto no romantismo a estranheza faz parte de um programa de renovação estética, no maneirismo ela surge como efeito colateral de um abalo da visão de mundo. Os eventos históricos presenciados pelos artistas maneiristas, tais como as guerras pelo controle da península itálica, fragmentada politicamente; os frequentes surtos de peste; a intervenção direta do clero nos jogos do poder no mundo laico (que teve como consequência a desconfiança de suas ligações com o sagrado), etc. desestabilizaram as convicções do homem do século XVI, algo que deixou sequelas na arte. Como alega Gustave Hocke, a arte desse período poderia ser definida como

> um labirinto poético [...] . A ordem política e moral do mundo encontra-se conturbada. Já não se pode dizer que o universo forme um cosmo harmonioso. O mundo é, antes, uma *terribilitá* [...] está repleto de desordens e de angústias [...] ele não mais se deixa retratar pelo classicismo. Foi em Florença onde, pela vez primeira, se tentou representar por uma *maniera* pessoal, este mundo repleto de desconcertos. (Hocke, 1974, p.21)

O desacordo entre os ditames do equilíbrio – que encontrariam correspondência na visão de uma igreja depositária da moral e representante da Providência na terra e na ordem política – e o quadro conturbado da época, segundo a tese de Hocke, teve reflexos

em uma arte de técnicas particulares, na qual é possível vislumbrar inclusive um certo subjetivismo. O *tópos* do desacerto entre a realidade ideal e a concreta já tem amparo na mentalidade medieval na figura do *mundo às avessas*; contudo, em seu contexto original, esse motivo é marcado por certo caráter quase festivo e, valendo-se da terminologia de Bakhtin, *carnavalesco.* "O desconcerto" do mundo, no maneirismo, assumirá uma face, por assim dizer, mais terrível, saindo da esfera das inversões carnavalescas e adentrando a da angústia, algo que no período barroco sofrerá uma acentuação ainda maior. Curiosamente, o grotesco fornece com frequência uma forma de representação do universo em desacerto e suas formas são contaminadas pelos motivos que compõem essa visão de mundo. No contexto medieval, ou no popular, o mundo às avessas é lúdico, apresentando a materialização dos jogos verbais, como no quadro *Os provérbios holandeses*, de Pieter Brueghel, ou os contrassensos cômicos, de acordo com o imaginário vulgar, como nas representações do mito do País da Cocanha. Já no maneirismo, o mundo às avessas se manifesta com frequência na desorientação dos labirintos, de modo que, nesse ponto, o grotesco maneirista se aproxima do romântico, visto que se pauta pela confusão da perspectiva e falta de referência apresentados pelo olhar do indivíduo inserido em um mundo incerto, aberto ao hostil e cujos suportes parecem desmoronar.

A presença do grotesco no maneirismo italiano e no romantismo implica o reconhecimento de uma semelhança entre os dois movimentos – seja por oposição consciente (no caso do romantismo), seja por constituir o sintoma de uma crise (no caso do maneirismo), ambos apresentam novas formas de representação, nas quais o conceito de *belo* sofre um abalo, tendo como consequência sua flexibilização.

O conceito de *belo*, afetado pelas manifestações dos dois movimentos, é determinado pelo pensamento clássico, que, inspirado nos preceitos da Antiguidade greco-romana, pressupunha o bom e o verdadeiro, expressões da harmonia entre homem e natureza. Como foi dito anteriormente, o maneirismo não negava esses pre-

ceitos; na verdade, mantinha-os, mas sua produção artística revela uma incapacidade de adequação a eles: "A ponte teológica entre o belo e a verdade já se havia rompido, mas ainda subsistia uma relação entre ambas. [...] A teologia procura construir uma relação de harmonia entre a verdade e o belo, mas o indivíduo os encara como desarmonia" (Hocke, 1974, p.98).

Conforme a afirmação de Hocke, as obras realizadas no maneirismo revelam a angústia de um indivíduo que entra em conflito com os conceitos tidos como "verdadeiros", reconhece-se incapaz de solucioná-lo, e, por isso, se refugia na fantasia criadora. Diante de um mundo confuso, o homem do período tenderá a refugiar-se dentro de si, o que explicaria a profusão de obras marcadas por um subjetivismo que trará semelhanças com o egotismo das estéticas modernas. Com efeito, a obra considerada como marco inicial do maneirismo será um autorretrato – o *Autorretrato pintado sob a perspectiva de um espelho convexo* (1523), de Francesco Mazzola, o Parmigianino (Hocke, 1974, p.16).

O fato de se tratar de um autorretrato já é suficiente para marcar a subjetividade desse trabalho; todavia, o que mais converge para o egocentrismo é a perspectiva convexa, que revela um olhar pessoal, diverso do realista, e "deformado" por uma percepção única. O retrato de Parmigianino apresenta semelhanças latentes com os frutos do pensamento romântico e moderno – obra emblemática do maneirismo, revela a faculdade que o impressionismo subjetivo possui de distorcer o real, imprimindo a perspectiva pessoal sobre ele. Trata-se de um aspecto que aproxima o maneirismo dos movimentos modernos, no bojo dos quais a subjetividade também se coloca em posição central no fazer estético, seja como matéria tratada pela obra de arte, seja como ferramenta estilística que visa à singularidade. Essas práticas abrem a obra de arte para uma maior autonomia da imaginação, a qual, ao circular livremente na produção artística, pode renovar os preceitos estéticos, introduzindo imagens fantasiosas que, muitas vezes, são tingidas pelo desarmônico e pelo absurdo.

Ora, os ornamentos maneiristas recebiam o nome de *grotescos*, caracterizando-se por representarem figuras híbridas entre os reinos animal e vegetal, e eram conhecidos também por outra designação popular, *sogni dei pittori*, sonhos de pintores (Kayser, 2003, p.20), termo que revela a ligação entre as representações grotescas e as imagens oníricas e fantasiosas – ambas expressão de uma subjetividade não subordinada ao mimetismo. Como observam Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p.74) em *O império do grotesco*: "O grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística".

Ora, o apelo a expedientes do universo subjetivo que desafiam a verossimilhança e flexibilizam as convenções canônicas de belo, os quais encontram eco no grotesco, parecem constituir vias de aproximação entre certos estilos anteriores ao romantismo e determinadas características da arte moderna. O autorretrato de Parmigianino parece, como visto anteriormente, fornecer uma chave de leitura para essa aparente intimidade entre as estéticas do passado e a modernidade – de modo que a ênfase na subjetividade pode ser vista como um nexo entre o espírito moderno e as formas anômalas que surgem nas artes a partir do Renascimento.

Embora a ênfase da subjetividade na arte seja facilmente associável ao fenômeno moderno, podendo levar a entender que suas marcas nas obras estéticas sejam indícios de modernidade, ela não é exclusividade das épocas mais recentes e não está ausente nas obras vinculadas à visão de mundo clássica. Além de participar de muitas manifestações no classicismo, a subjetividade ainda tem intimidade com diversos gêneros presentes na história literária desde seus primórdios, tais como a lírica, que sempre deu espaço à exploração do universo particular. Mesmo assim, é fundamental salientarmos as diferenças no tratamento da subjetividade entre os clássicos e os modernos. Como reconhece Luís Costa Lima em *O controle do imaginário*, a subjetividade clássica diferencia-se da romântica por subordinar-se à visão de mundo convencional, configurando-se como uma particularidade em meio a um grande sistema de realidade

universal e generalizado. Já entre os românticos, a subjetividade surge como elemento independente e autossuficiente, como marca pessoal do indivíduo inclinada à autonomia. Em suas palavras:

> a subjetividade é menos negada pela ordem clássica do que subordinada e integrada a princípios "naturais". Universalidade dos valores e prévia determinação do lugar a ser ocupado pelo subjetivo eram pois verso e reverso da mesma medalha. Resulta daí que o indivíduo só se sentiria reprimido quando não aceitasse ser aquela uma ordem natural. Aceita, ao invés, a hierarquia "natural", acatado o modo de agir fundado na razão, o sujeito individual não tinha como sentir-se coibido. A suprema sabedoria da época clássica consistira portanto em, aos poucos, aprender a controlar a redescoberta da subjetividade, iniciada naquele longínquo fim do século XII. Sabedoria, por certo conhecedora de sua própria extensão, que tinha por base operacional o princípio da analogia [...]. (Lima, 1984, p.73)

As criações subjetivas do maneirismo parecem estar vinculadas justamente à inadequação a esses princípios naturais. Isso poderia explicar os conflitos no cerne dessa estética, na qual a arte esbarra amiúde nos limites da sua visão de mundo, apresentando dessa forma, mesmo que superficialmente, semelhanças com a representação do subjetivo nas experiências de teor mais iconoclastas da arte em tempos modernos.

Com efeito, Luc Ferry, em suas reflexões sobre o pensamento estético moderno que compõem a obra *Homo Aestheticus*, observa que o advento da subjetividade tem importância para determinar o teor conflituoso observado em algumas obras do passado. No entanto, diferentemente do que ocorre em épocas contemporâneas, a arte nesses períodos remotos não se entregava sem resistência às pulsões subjetivas, mas buscava adequar-se aos modelos exteriores:

> Ao contrário do que acontece na época contemporânea, o principal problema da estética moderna, do começo do século XVII até fim do século XIX ainda é o de conciliar a subjetivação do belo (o fato de que

> não existe mais um "em si", mas sim um "para nós") com a exigência de "critérios", portanto de uma relação com a objetividade ou, se preferir, com o mundo exterior. (Ferry, 1994, p.24)

O panorama destacado por Ferry como palco do embate tipicamente moderno entre a subjetividade e os padrões estéticos exteriores compreende uma gama de tendências artísticas que vai desde o barroco até o simbolismo, fenômenos estéticos que contribuíram para uma gradativa atração das manifestações artísticas para o centro do indivíduo. Tomando-se a particularização da estética como ponto de apoio, podemos depreender a via de convergência entre as manifestações do passado que dão relevo ao choque entre os cânones da arte e à criatividade individual e as idiossincrasias da modernidade mais recente. Daí a pertinência de se considerar o maneirismo em discussões acerca da sensibilidade estética moderna, já que ele parece fornecer um dos primeiros indícios da influência determinante da subjetividade sobre a arte.

De fato, Ernst Curtius em *Literatura europeia e Idade Média latina* afirma que a designação *maneirismo* poderia ser aplicada: "a todas as tendências literárias que se opõem ao classicismo, sejam elas anteriores, contemporâneas ou posteriores a esse período" (Curtius apud Hocke, 1974, p.17). É necessário ressaltar que a designação *classicismo* em Curtius possui um sentido *lato*, podendo ser entendida como uma estética filiada aos padrões da Antiguidade greco-latina, que tende ao estabelecimento de um sistema artístico pautado em categorias bem definidas. Dessa forma, as manifestações opostas a esses sistemas, renovadoras dos postulados conhecidos e alheias às influências da Antiguidade clássica ou ao primado do equilíbrio racional, seriam dotadas de uma *maneira* singularizada, podendo, portanto, ser chamadas de maneiristas. Com base nesse raciocínio, seria possível dizer que, assim como o maneirismo é um *maneirismo* em relação ao Renascimento, o romantismo corresponde a um maneirismo em relação ao iluminismo, a *decadénce* simbolista a um maneirismo em relação às estéticas amparadas pelo espírito positivista, e assim por diante.

A analogia entre as formas da arte moderna e da arte de outras épocas do passado suscita a possibilidade de se pensar em uma modernidade iniciada anteriormente ao período ao qual ela normalmente é associada – a segunda metade do século XVIII. A literatura sobre o assunto conta inclusive com uma tendência que vê seus prenúncios já no advento do Renascimento, de modo que a manifestação estética do espírito contraditório da modernidade seria representada pelo maneirismo. No entanto, a afirmação de que a modernidade iniciada com o estabelecimento da visão de mundo burguesa ocorrida no século XVIII é o mesmo fenômeno observado nos fins do século XV parece incorrer em certo anacronismo, visto que existe uma série de diferenças entre os dois contextos. Em primeiro lugar, a Europa do Renascimento era muito mais fragmentada do que a do século XVIII, compondo um quadro de acentuada desigualdade quanto ao desenvolvimento cultural e social, o qual variava muito de uma a outra região. De fato, a única unidade realmente sólida era a Igreja, a qual alicerçava seu poder em fundamentos distintos dos da modernidade.

Ao se pensar na Renascença florentina, com efeito, encontram-se semelhanças com o contexto do surgimento da modernidade no Século das Luzes; porém, Florença não era o mundo. Considerando-se a arte humanista de outros países, tais como as obras do Renascimento flamengo e germânico, fica claro que, apesar do surgimento de novas técnicas estéticas entre os séculos XV e XVI, a visão de mundo retratado na arte é ainda atrelada à medieval. Nesse contexto cultural, não se encontram os deuses harmoniosos do passado pagão que inspiraram muitos bronzes e quadros italianos; em contrapartida, os riscos do pecado e o evangelho do medo, como dão mostras os quadros de Bosch, Dürer, Grünewald e Brueghel, enchem as telas do período com imagens oriundas do inferno e representam a intervenção direta do mal na vida cotidiana, como se o diabo fosse uma entidade onipresente. Ora, sabe-se, com efeito, que a atribuição de poderes extraordinários ao diabo é um fenômeno renascentista.

Em outras esferas, não apenas nas artes, o período renascentista também apresentou uma tensão entre a total adesão do homem aos novos postulados do humanismo e da razão – que parecem preparar terreno para o surgimento do iluminismo e da modernidade – e a tradição medieval. Haja vista a maneira um tanto ambígua com que as ideias e avanços científicos foram se enraizando na mentalidade coletiva. Ora, as conquistas das ciências do Renascimento não se resumiram em trazer o homem para o centro do mundo. A ainda bruxuleante luz da razão não demonstrou ter iluminado ainda todo o imaginário da época; nas sombras nascidas dos contrastes por ela provocada, muitos medos antigos tornaram-se maiores, podendo-se citar vários exemplos de como o conhecimento muitas vezes parece ter aguçado as superstições. A astronomia, que entre seus méritos conta com a teoria heliocêntrica de Copérnico e ter retirado da Terra o posto de centro do Universo, não estava totalmente distinta da astrologia, disciplina que chamava a atenção para a influência de astros malditos como Saturno no destino dos homens. Ao serem conquistadas, as terras desconhecidas de além-mar estimularam a imaginação coletiva com relatos de encontros com blêmios, cinocéfalos, ciápodes e outros horrores outrora apenas imaginados (Kappler, 1993) e a alquimia, que deu ao homem o entendimento dos elementos naturais e suas transformações, também alentou a ambição de se produzir ouro ou mesmo vida artificial, como o homúnculo de carne e ossos que Paracelso alegou ter criado. Em suma, os avanços técnicos também inspiraram uma série de superstições que estavam longe de promover o desencantamento do mundo, que, segundo Weber, é um dos fundamentos da modernidade. Pelo contrário, as especulações místicas que as descobertas da ciência despertavam chegavam a comprometer a sistematização da visão de mundo já operada pela teologia e pelos dogmas da Igreja com base em uma retórica ordenada, muito mais próxima da lógica do desencantamento.

Levando-se em conta tais fatos, parece mais seguro dizer que alguns eventos do Renascimento já apontavam para os novos rumos que o pensamento e a vida cultural do Ocidente tomariam – em vez

de se tomar o Renascimento como o marco zero da modernidade. Não parece coincidência que o desenvolvimento das ciências, técnicas e artes da Florença dos séculos XV e XVI tenham sido concomitantes ao surgimento de uma economia mercantil, que já insinuava as formas que o capitalismo moderno assumiria, o que possibilitou inclusive uma crença, mesmo que embrionária, no progresso. Motivada por uma mudança na realidade social, econômica e política, a arte renascentista parece ter respondido a essas vicissitudes de maneira semelhante à das estéticas modernas, mas, como visto, essas maneiras assemelham-se sem, no entanto, serem as mesmas.

A mentalidade humanista que divorciou o homem de vários elementos da vida medieval, legando autonomia ao sujeito, parece ter tido como efeito colateral o abalo das verdades preestabelecidas pela tradição, fenômeno que, assessorado pela instabilidade política, pode ter justificado a busca do refúgio na individualidade, atestado por algumas obras maneiristas. Além disso, o abalo das convenções nascida da autonomia subjetiva tem reflexos na visão de mundo vertiginosa do período barroco, que se desdobrou em formas sofisticadas, como as das analogias labirínticas de Gôngora ou do *Teathrum mundi* de dramaturgos como Calderón de La Barca.

As novidades na economia mercantilista, no desenvolvimento tecnológico, na busca de modelos culturais na Antiguidade – fenômenos importantes do Renascimento – propiciaram o surgimento de novos valores que, já no início, se depararam com sua crise. O maneirismo, como visto, é o primeiro sintoma desses conflitos; contudo, o caso do barroco, surgido no conturbado período da Reforma da Igreja, é ainda mais emblemático.[4]

---

4 Entre os católicos, a propaganda da Contra-Reforma encontrou amparo na desconfiança de que, à luz dos conflitos presenciados pelos séculos XVI e XVII, a liberdade antropocêntrica, cuja materialização é encontrada nas figurações que o Renascimento buscara na Antiguidade, parece ter resultado em algo nocivo, afastando o homem de Deus e deixando-o à mercê do pecado; daí as formas perturbadoras que a arte assumiu de *mea culpa* do pecador, de ex-voto do agraciado e de êxtase da sensibilidade estética que descobriu o prazer na contemplação da subjetividade, mas buscou

A maneira conflitante com que a religião é tratada nas artes maneirista e barroca coincide com a crise das certezas enfrentada pelo homem no período, visto que a Igreja então representaria o alicerce do mundo. O exemplo da relação conturbada entre homem e religião; no entanto, parece corresponder apenas a uma parcela – embora importante – do fenômeno de abalo das verdades prontas presenciado entre os séculos XVI e XVII. O advento do progresso científico e a crescente concentração do poder no capital, que prenuncia a nova ordem econômica que regerá a Europa no futuro, podem ser tomados como um dos estopins desse conflito. O mundo no qual viveram os artistas maneiristas e barrocos estava entregue a transformações agudas, muito semelhantes às experimentadas pelos séculos XVIII e XIX. Os motivos de tais transformações – a secularização do Estado, o desenvolvimento do capitalismo, o cientificismo, etc. – acentuam-se ainda mais nos séculos posteriores, desencadeando o fenômeno conhecido como modernidade. As causas dos conflitos estéticos presentes no maneirismo e no barroco apresentam, de fato, um parentesco com os postulados que moveram a crítica romântica ao seu tempo; no entanto, como dito antes, elas parecem corresponder ao embrião dos elementos que perturbaram, posteriormente, a sensibilidade estética moderna. Como constatam Löwy e Sayer, o capitalismo tem origem em fenômenos já presenciados no Renascimento. De acordo com esse raciocínio, já é possível entrever no maneirismo e nas estéticas homólogas a ele uma antítese ao capitalismo, curiosamente surgida no início desse fenômeno – essa seria, segundo os autores, a "pré-história" do romantismo:

> existe uma "pré-história" do romantismo que se enraíza no antigo desenvolvimento do comércio, dinheiro, cidades, indústria e se manifesta, ulteriormente, sobretudo na Renascença, pela reação contra a evo-

---

sublimar-se, devotando a beleza a Deus. Do outro lado do conflito, o barroco protestante atacou as formas opulentas e voluptuosas da arte renascentista, legando a elas o *status* de fantasias pecaminosas que atestavam a corrupção da Igreja de Roma, optando, em contrapartida, por uma arte sóbria, realista e aburguesada.

> lução do "progresso" e seus bruscos impulsos em direção à modernidade. Assim como o capitalismo que é a sua antítese, também o romantismo fica em gestão durante uma longa duração histórica. No entanto, esses dois antagonistas, enquanto estrutura plenamente desenvolvida – enquanto *Gesamtkomplexe* – não surgem verdadeiramente a não ser no século XVIII. (Löwy e Sayer, 1995, p.75)

Acompanhando a perspectiva de Löwy e Sayer constata-se que o romantismo é o antípoda do capitalismo e, portanto, uma das mais intensas críticas à modernidade. Como não é possível o engendramento da modernidade sem o desenvolvimento pleno do capitalismo, em épocas anteriores ao século XVIII seria impossível falar em um romantismo. Mesmo que a surpresa, a novidade e a excentricidade, estranhas à tradição – fenômenos constituintes do grotesco e características românticas por excelência – surjam em movimentos como o maneirismo e o barroco, sua intenção não parece ser a renovação da arte e a busca do novo, como na modernidade, mas sim um acidente, fruto da impossibilidade de adequação dos artistas aos modelos antigos. Não se trata, nesse contexto, de uma crítica abertamente intencional ao gosto dos setores de poder e oposição aberta à nova ordem mundial que começa a tomar forma; antes se observa nos elementos perturbadores da arte anterior ao romantismo a catástrofe da inadequação do artista a um mundo conturbado que o empurra cada vez mais ao exílio em sua própria imaginação. Como comprovam os estudos sobre o grotesco, essa categoria estética apresenta uma relação íntima com a subjetividade – do que podemos concluir que a irrupção do grotesco nos diversos contextos culturais nasce da acentuação do subjetivismo, um fenômeno, por seu turno, determinante para a modernidade.

A presença do grotesco no seio do Renascimento (atestado pelo maneirismo) e no barroco permite a aproximação entre estéticas do passado e o romantismo. Dessa forma, consequentemente, pode-se depreender a intimidade das formas que o grotesco assume no romantismo com várias manifestações anômalas da arte de outras épocas e, inclusive, observar um parentesco entre essas formas e

associá-las a muitas das características da estética da modernidade. As diferenças entre o grotesco do passado e o moderno, contudo, saltam à vista quando se considera as intenções por trás do uso dos expedientes subversivos dessa categoria estética. Se, no passado, o grotesco surge como fissuras na ponte entre a sensibilidade estética e o mundo exterior, a partir do romantismo essas fissuras tornam-se refúgio para a nova sensibilidade calcada no subjetivo. De acidente artístico, o grotesco passa a compreender um programa de renovação da arte.

A autocrítica que motiva a modernidade, expressando um conflito com a tradição e com os próprios postulados que constituem o moderno, permite que se veja a negação como um *tópos* constante da visão de mundo moderna e de sua concepção estética. A busca do novo, nascida do mito do progresso, acaba por encaminhar a arte moderna para a exploração do desconhecido, encontrando-o, por vezes, nos elementos – em geral dissociados dos cânones, ou mesmo desprezados por estes – que encontram forma no gosto marginal, na busca da configuração do estranho e dos efeitos de surpresa, instâncias próximas do grotesco. Além desses fatores, o sentimento de que o artista ocupava um lugar excêntrico ao mundo utilitário, acaba por despertar entre os artistas modernos uma identificação com os setores marginais da sociedade, o que demanda uma resposta estética – a renovação do conceito de belo e sua associação com as categorias de negação e desorientação, dentre elas o grotesco, que vingou na modernidade com um vigor até então não experimentado.

Obedecendo a essa linha de raciocínio, e para preparar caminho para uma reflexão sobre o grotesco, o capítulo aqui apresentado destacou determinados aspectos da modernidade, dentre eles: a conversão do mito do progresso em busca do novo na originalidade anômala; a desconfiança diante das convenções da realidade estruturadas pelo primado da razão; o surgimento do romantismo como crítica à modernidade desferida, paradoxalmente, do centro do fenômeno moderno; o questionamento dos cânones do belo tradicional e a irrupção da subjetividade.

Por mais que nos tópicos discutidos sejam evidentes as ligações do grotesco com o moderno, não se pretende dizer com isso que o grotesco constitua um elemento pelo qual se possa compreender todas as nuanças da modernidade estética. Antes, tem-se como intenção dar relevo ao papel que o grotesco desempenha na modernidade contribuindo para a sua crítica e correspondendo a uma série de novos postulados inaugurados pelo fenômeno moderno. A modernidade não se resume, é claro, ao grotesco, mas ele constitui uma de suas faces, possivelmente a mais disforme delas.

Acompanhando a trajetória que encaminha o grotesco aos contornos que ele assume na modernidade, nota-se que sua história é longa. Mesmo que suas manifestações a partir do romantismo sejam mais intensas, elas guardam semelhanças com suas figurações anteriores. O capítulo seguinte buscará justamente evidenciar a evolução sofrida pelo conceito de grotesco, desde as origens do termo até as formas que assumirá no romantismo, com vias a, nesse percurso, tentar depreender suas maneiras de manifestação na poesia romântica – em consonância com as características da modernidade aqui levantadas –, sobretudo na instância da lírica.

O capítulo subsequente não terá como alvo a explicitação de todas as teorias do grotesco, mas constitui um percurso sobre discursos acerca dessa categoria que confluem para o entendimento dos elementos constituintes da produção lírica dos dois poetas brasileiros analisados neste trabalho – Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. Os elementos grotescos presentes em sua lírica estão vinculados a uma tradição que se confunde com a própria história do romantismo e da modernidade, portanto, a vereda da conceitualização do grotesco que se pretende trilhar acaba por permitir um vislumbre de alguns aspectos do estabelecimento do gosto estético moderno.

4

Grotesco:

um monstro de muitas faces

The grotesque, like beauty, exists in the eye of the beholder.[1]

Frederick Burwick, *The haunted eye*

Grotesco e sua teoria: uma apresentação do problema

A teorização do grotesco, como atesta a história dessa categoria, esbarra frequentemente em controvérsias, o que dificulta uma conceituação precisa dessa modalidade estética. Boa parte dos obstáculos que se apresentam aos críticos que perscrutam as formas do grotesco, a fim de depreender – como súmula de sua multiplicidade de definições – um conceito homogêneo que compreenda todas as manifestações dessa categoria devem-se à polissemia imanente ao vocábulo "grotesco". Variando de acordo com os valores estéticos de período histórico para período histórico, de artista para artista, e mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares,

1 "O grotesco, como a beleza, existe no olho do observador."

o grotesco mostra-se como uma categoria mutável; portanto, seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja.

Outro desafio apresentado pelo grotesco vem do fato de que esse conceito foi pouco explorado pela crítica, surgindo apenas à margem de discussões estéticas eleitas como mais importantes. Muitas vezes, o grotesco é visto como subcategoria do cômico, outras, é tratado como algo confusamente emaranhado ao fantástico. Há ainda tendências da crítica que o subordinam à ironia romântica e, se não bastasse isso, muitas de suas manifestações, sobretudo em épocas mais recentes do romantismo, chegam a se definir pelos expedientes de uma categoria tradicionalmente considerada o seu oposto – o sublime. Com efeito, quando observamos com mais atenção as obras grotescas, notamos que esse recurso permite toda essa sorte de leituras. Ora, em particular no romantismo, o grotesco transmuta-se em uma miríade de formas, indo desde o riso mais despretensioso e o jogo com disparates lógicos quase gratuitos, passando pelos aspectos sinistros do sobrenatural, até chegar a expressar aquela forma de beleza arrebatadora e irracional que com frequência se associa ao sublime.

Outra controvérsia envolvendo o grotesco deve-se a dúvidas quanto a qual instância na relação autor-obra-recepção deve ser considerada a fonte de seu engendramento. Alguns críticos acreditam que o grotesco possui uma estrutura e meios precisos de configuração, passíveis de serem utilizados pelos artistas; outros – amparados no fato de o grotesco ser uma categoria, *grosso modo*, pautada na sensação de surpresa –, tendem a ver o grotesco como um fenômeno quase acidental dentro do produto estético, dependendo da perspectiva do espectador a depreensão de seus efeitos. Essa última tese justifica seus argumentos pelo fato de que determinado objeto pode ser considerado grotesco por certo contexto cultural – ou determinado indivíduo – e não o ser por outros.

Partindo-se do pressuposto de que o grotesco possua uma configuração precisa, resta outro problema a ser solucionado. Como reconhecer uma manifestação legítima do grotesco? Ao se observar

a produção romântica – e mesmo a anterior ao romantismo –, o uso lúdico da expressão artística que confluía para uma materialização inverossímil do produto estético, contrária à lógica racional e à representação mimética da realidade (como nos anfiguri, textos *nonsense* e absurdos, ou nas distorções de perspectiva e formas nas artes plásticas), pode ser considerado grotesco. No entanto, ao se valer desses parâmetros para analisar outros contextos, como o das obras de arte realizadas no período das vanguardas do século XX e na época contemporânea, eles mostrar-se-ão, muitas vezes, inapropriados e falhos. Afinal, a distorção da perspectiva, a tentativa de expressão de "um outro olhar" sobre o real que desafie a mimese, a exploração dos extratos suprarracionais e inconscientes, a busca da surpresa e do choque como formas de fruição estética, entre outros aspectos da arte hodierna (que possuem uma semelhança com as experiências grotescas do romantismo), muitas vezes buscam objetivos muito diferentes dos que levaram os artistas do século XIX, e de outras épocas, a criar obras grotescas. Em algumas estéticas, como o expressionismo e o surrealismo, de fato, pode-se estabelecer um paralelo entre suas manifestações e o grotesco de outras épocas. No entanto, isso parece dever-se ao fato de que essas duas vanguardas têm muitos de seus fundamentos ancorados em postulados do romantismo. Além do mais, a interpretação da arte contemporânea sob a perspectiva do grotesco de outros tempos pode levar à conclusão perigosa, e possivelmente errônea, de que essa categoria estética impera sobre todas as outras nas épocas atuais e de que quase toda a arte mais recente pode ser definida pelo grotesco.

A despeito de todas as dissensões que envolvem o grotesco, seus estudiosos tendem a concordar em alguns pontos, que podem ser tomados como referência para a conjectura acerca de suas manifestações. Ora, as teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entremesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estra-

nhamento. O grotesco, íntimo das sensações de estranheza, busca, por sua vez, suas manifestações no anômalo. Daí sobrevém uma possível chave de leitura para sua forma de atuação sobre o espectador. As reações suscitadas pelo anormal podem ser variadas e muitas vezes opostas, tais como riso, medo e incerteza e muitos dos conceitos imanentes a essas sensações parecem encontrar correspondentes nas formas de configuração do grotesco.

Como categoria pautada no anômalo, o grotesco, amiúde, buscará sua maneira de figuração nas imagens que expressem o mistério, o desconhecido e o excêntrico – *grosso modo*, podemos dizer que o grotesco é uma estética do *outro*. O grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum. Suas origens estão nos *outros mundos*, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural; na *outra cultura*, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial; nos *outros reinos* da vida, manifestados pelo bestialógico; nos *outros estados de consciência* entrevistos nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no *outro eu* que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. Como o grotesco demonstra ser uma categoria pautada nos contrastes,[2] esses *outros* que o caracterizam, mormente, são apresentados relacionando-se diretamente com a realidade cotidiana, e, no romantismo, costumam invadir a vida comum, ameaçando desestruturá-la. Wolfgang Kayser, em sua teoria sobre o grotesco, demonstra ser cônscio do caráter ameaçador assumido por essa categoria na obra de arte romântica ao proferir a seguinte sentença:

> O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem

2 Quando Wolfgang Kayser (2003) analisa o conceito de grotesco proposto por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*, chega à seguinte fórmula para expressar a natureza contrastante do grotesco: "[...] grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-deveria-existir" (Kayser, 2003, p.64).

> firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e das formas e dissolve em suas ordenações. (Kayser, 2003, p.40)

O potencial ameaçador que Kayser depreende do grotesco deve-se à maneira como esse recurso incide nas obras modernas, nas quais o grotesco frequentemente se avizinha do sobrenatural, manifesta-se em contradições perturbadoras que tendem, entre outros efeitos, a amarrar o riso ao horror – como nas ficções de Hoffmann e Jean Paul – ou a beleza à hediondez, tal qual dá mostras a lírica baudelairiana. No entanto, como alegam as teorias que questionam a conceitualização do grotesco feita por Kayser, se aplicados a outros contextos culturais, suas premissas sobre o grotesco se mostram relativamente falhas. Ora, a exploração das antíteses extremadas e o programa estético que tem no seu centro o espanto do espectador são recursos típicos do romantismo (particularmente do romantismo mais tardio) e confluem diretamente para a visão que o homem moderno tem do indivíduo, concebendo-o como apartado de seu meio e isolado da coletividade. Daí a inclinação expressiva a uma estética que busca a desorientação do espectador e a relativização dos conceitos conhecidos.

Mikhail Bakhtin, em seu estudo dos elementos oriundos da cultura popular presentes na obra do escritor renascentista francês François Rabelais, vale-se de uma tipologia do grotesco que atribui suas raízes aos costumes do vulgo, os quais precederiam, cronologicamente, as feições que o grotesco assume no romantismo. Sua tese parte da alegação de que o grotesco, em sua origem, convergiria mais para algo entre o comum e o maravilhoso do que, como defende Kayser, para as zonas do fantástico e do sinistro. Bakhtin alega que, de fato, com o romantismo, opera-se a mudança nas manifestações do grotesco que o encaminham cada vez mais ao estranhamento, e tal vicissitude no conceito dever-se-ia ao caráter intimista e rebelde da estética romântica. O erro de Kayser, segundo Bakhtin, residiria precisamente em considerar o grotesco moderno como parâmetro para o entendimento de todas as manifestações e

motivos comportados pela categoria. Segundo Bakhtin, o romantismo teria atenuado a ligação direta da essência do grotesco com o riso alegre: "no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma do humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador positivo do riso se reduz ao mínimo" (Bakhtin, 1993, p.35). Isso ocorreria, porque:

> Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionados com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. (Bakhtin, 1993, p.33)

Hugo Friedrich, ao tentar esquadrinhar as formas assumidas pela lírica moderna em sua obra *Estrutura da lírica moderna*, já havia ressaltado que, a partir do século XIX, o poeta experimenta o apartamento de sua sensibilidade do meio comum, passando a conceber o fazer estético como uma oposição ao gosto médio e buscando a beleza no estranho. Com efeito, uma das categorias eminentemente modernas ressaltadas por Friedrich como um dos pontos de destaque da lírica moderna – baseando-se em hipóteses levantadas por Victor Hugo no prefácio ao *Cromwell* – é o grotesco. Ora, a constatação de que a arte moderna buscaria a dissonância com o gosto comum parece ter sido compartilhada por muitos estetas que avaliaram as produções que vieram a lume no século XIX, haja vista as reservas com que Hegel vê a ironia de Friedrich Schlegel, à qual se fez menção em estágios anteriores desse trabalho.[3]

As divergências entre a tese de Bakhtin e os postulados de Kayser oferecem um bom exemplo de todas as contradições que envolvem a teorização do grotesco, a qual, possivelmente, deve-se à profusão de motivos diferentes que essa categoria comporta e a um elemento intimamente relacionado à própria constituição do grotesco – sua tendência a manifestar-se mediante a conciliação entre

3 Ver segundo capítulo, "Os contornos incertos do belo romântico".

opostos, característica que desafia qualquer tentativa de categorização mais precisa. No entanto, a importância dos dois estudiosos para o estabelecimento do conceito de grotesco vai além.

Em primeiro lugar, Wolfgang Kayser é o primeiro pesquisador do séc. XX a dedicar-se ao estudo do grotesco, o que faz de sua obra *Grotesco: sua configuração na pintura e na literatura* uma referência obrigatória, tendo, com efeito, inspirado boa parte dos estudos mais recentes acerca do assunto, sobretudo no contexto da teoria literária alemã. Já Mikhail Bakhtin caracterizou-se por apresentar contundentes críticas à teoria de Kayser, sendo seu estudo, no âmbito dos estudos hodiernos, uma tese que recupera o caráter originalmente cômico ao qual o vocábulo grotesco sempre esteve associado. Os dois autores também primam por fazer uma revisão das manifestações do grotesco ao longo da história da arte e das menções feitas à categoria por estetas de vários períodos com o objetivo de depreender sua origem e categorizar seus motivos mais comuns. O percurso histórico traçado por Kayser, desde a arte ornamental até a aplicação do termo grotesco a produtos literários, orientou uma série de teóricos dessa categoria, inclusive o próprio Bakhtin.

Ambas as teorias apresentam pontos falhos. Assim, Kayser tende a naturalizar muitas particularidades do grotesco a fim de conseguir uma fórmula que circunscreva todas as suas formas de incidência. E Bakhtin, convicto de sua utopia de redenção das aflições da vida comum por meio do riso do povo, subordina o incômodo suscitado pelo grotesco à festividade alegre de uma cultura popular que por vezes assume em seus escritos as feições de uma Idade de Ouro, semelhante aos mitos do País da Cocanha.

Apesar de mostrarem certos problemas, as duas teses são indispensáveis a uma investigação do grotesco, sobretudo por apresentarem uma tentativa de definir os componentes essenciais da categoria. Tanto Kayser quanto Bakhtin perscrutam as raízes dos motivos dessa categoria e apresentam-na como um conceito ontológico, cujos motivos e formas, encontrados nas diversas manifestações do grotesco, estariam em consonância com uma espécie de conceito paradigmático, dotado de uma estrutura e uma dinâmica

próprias. Em Bakhtin, o grotesco assume dimensões quase míticas, sendo a forma de materialização de toda uma sensibilidade coletiva, precisamente a sensibilidade do povo. Já em Kayser, o grotesco assume contornos existenciais, de modo que suas manifestações nas artes nasceriam da constatação de que forças estranhas à vida habitual irrompem na realidade ordinária, tornando-a anormal e subordinada a ditames desconhecidos, porém intuídos como hostis ao homem. Para Kayser, horror e grotesco são conceito imbricados:

> Do "abismo" surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana. Tão logo pudéssemos nomear os poderes e assinalarmos algo na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência [...] O que irrompe permanece inconcebível, impessoal. Poderíamos usar uma nova expressão: *o grotesco é a representação do "id"*, esse *id* "fantasmal", que, segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal. (Kayser, 2003, p.159-60)

Pelo termo *id*,[4] o teórico define uma espécie de entidade motriz do grotesco, que a princípio, surgindo do desconhecido, alheia à realidade e, por conseguinte, segundo uma expressão sua, "tira-nos o chão de sob os pés" (Kayser, 2003), ou seja, desorienta o espectador, tira-lhe qualquer referência sobre o que é real e o que é fruto da fantasia, abre seus olhos a um outro mundo, por vezes definido por Kayser como onírico. No entanto, o caráter onírico do grotesco, para Kayser, parece possuir muito menos os contornos dos devaneios, que os do pesadelo.

4 O vocábulo "id", a despeito de usa origem na psicanálise, não é usado por Kayser com um sentido psicológico, mas recebe conotações ontológicas, como percebeu Bakhtin (1993, p.43). O próprio Kayser, ao usar o termo, em uma nota explicativa aponta que sua concepção de *Id* é retirada de K. P. Moritz, o qual, ainda segundo Kayser, alegava "que pelo es (= id) procuramos indicar aquilo que fica fora da esfera nos conceitos e para o qual a língua não tem designação" (Moritz apud Kayser, 2003, p.160, n.5). Podemos deduzir pela citação de Kayser que seu conceito de id refere-se ao desconhecido que habita o homem, sendo apenas passível de ser intuído, mas não nomeado.

Enquanto Kayser analisa o fenômeno do grotesco a partir de dados fornecidos pelas artes e pela literatura oficial, Bakhtin busca fazer o percurso oposto – compreender o grotesco a partir da cultura popular. Entretanto, como os elementos da cultura popular são de natureza fugidia e contam com poucos registros, Bakhtin busca suas reminiscências deixadas em obras eruditas do Renascimento, precisamente nos romances de Rabelais. Das imagens que constituem o ciclo de narrativas em torno dos gigantes *Gargantua* e *Pantagruel*, personagens glutões e galhofeiros, que seriam uma alegoria hiperbólica da vida do povo, Bakhtin extrai as imagens do que ele define como *realismo grotesco*. O realismo grotesco, pautando-se nas imagens ligadas ao baixo corporal, à abundância, ao exagero, à coletividade e à monstruosidade, remeteriam aos conceitos inerentes à dinâmica do ciclo-vida-morte-renascimento, para elaborar uma forma de riso redentora, que dessacralizaria os aspectos graves da existência por meio da pilhéria despretensiosa, frívola e trivial. Enquanto o grotesco definido por Kayser teria como efeito a angústia e a desorientação face ao desconhecido, o grotesco bakhtiniano surtiria no riso fácil e ruidoso, no rebaixamento do mistério à instância comum, à transformação do medo em "espantalho cômico", e na consequente redução da vida oficial ao universo do carnaval, da festa, das inversões dos polos superiores e inferiores e da convivência mútua entre o alto e o baixo na esfera da bufonaria:

> Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (Bakhtin, 1993, p.43)

Através do riso e do demais recursos que visam à relativização das certezas e o questionamento dos conceitos abstratos – tais como nos disparates que desafiam a lógica, no maravilhoso que desafia o verossímil, na blasfêmia que desafia os deuses, e em outras manifestações típicas do grotesco –, Bakhtin reconhece no grotesco um fenômeno que vê a realidade concreta e imediata como via para a liberdade. Com efeito, mesmo no âmbito estético, as obras grotescas estão imbuídas de um espírito de liberdade criadora que parece ser imanente ao conceito de grotesco, haja vista expedientes como a conciliação dos opostos, a mistura do absurdo com o mimético, a junção do sobrenatural com o real empírico, entre outros, que expressam o desafio às fronteiras entre realidades insuladas e encaminham-se ao ilimitado.

É válido lembrar que a teoria de Bakhtin não vê o grotesco como um aspecto limitado apenas ao universo da obra de arte, mas antes como um conceito ontológico, aplicável à vida. Daí sua tentativa de buscar, através do elemento estético (no caso, os romances de Rabelais), vislumbrar o grotesco nos costumes das coletividades que inspiraram esses produtos para assim, dialeticamente, usar a matéria descoberta como forma de iluminar as considerações de cunho estético.

O conceito de grotesco de Bakhtin reduz os aspectos opressivos da vida oficial para a realidade mais baixa – por conta disso, do corpo, de suas funções e partes mais íntimas e jocosas, que remetem ao licencioso ou ao escatológico, é que seriam emanadas as imagens do grotesco, sobretudo aquelas que representassem um ponto de conexão com outros corpos, já que o grotesco é representado como um corpo em expansão, que busca coletivizar-se. Desse modo, figurações ligadas ao parto, ao coito, à comilança e demais representações de elementos isolados em fusão com outros, tendo como resultado um todo indistinto, seriam a perfeita definição do grotesco. Por demandar a completude por meio da conjugação com o outro, o corpo grotesco mostra-se incompleto; daí o fato de os órgãos que suscitam pontos de conexão com outras esferas, tais como os orifícios – que podem incorporar o outro – ou as formas salientes – que

parecem expandir-se para além das delimitações do corpo isolado – receberem relevo nas imagens grotescas:

> *o corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. E jamais *está pronto* nem *acabado*: *está sempre em estado de construção, de criação, ele mesmo construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele*. Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes e *lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites* [...] Todas essas *excrescências* e *orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde *se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre corpo e mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. (Bakhtin, 1993, p.277 – grifo no original)

Pode-se notar que Kayser e Bakhtin buscaram, cada um a seu turno, precisar qual seria a origem dos motivos e imagens grotescas, e optaram por caminhos díspares entre si. Enquanto Kayser viu suas fontes no mal-estar suscitado pelo estranho, o qual residiria inclusive nas fontes cômicas do grotesco, Bakhtin viu sua origem na alegria ruidosa e espontânea do povo, legando o grotesco de caráter sinistro a um estágio mais recente na história dessa categoria estética. Mesmo distintas, as concepções de grotesco de Bakhtin e de Kayser contam com muitos pontos em comum, sobretudo em suas manifestações, diferindo os dois teóricos apenas, como já dito, no que tange a suas origens e ao efeito que busca exercer sobre a sensibilidade do espectador. Em uma etapa futura desse trabalho, quando as duas teorias forem analisadas mais detidamente, veremos que para ambos os críticos o grotesco será marcado pelo excessivo e monstruoso, pela mistura do heterogêneo e por representar uma via de acesso a "outros mundos", ou seja, a realidades não usualmente conhecidas. Seja por inspiração do mundo de inversos festivos que Bakhtin viu abrir-se nas páginas de Rabelais, ou das instâncias de pesadelo que o grotesco insinuaria para Kayser, os dois críticos concordam, sobretudo, nessa espécie de transposição da realidade comum a um universo maravilhoso operado pela visão do grotesco.

Como se percebe nos estudos aqui abordados envolvendo a definição do grotesco, com destaque para Mikhail Bakhtin e Kayser, parece haver concordância em se considerar o grotesco uma categoria que comporta efeitos e reações contraditórios, resultado da própria natureza do fenômeno, pautada na hibridização e na dissonância.

As contradições inerentes ao conceito de grotesco e que encontram correspondentes nas justaposições e amálgamas que compõem suas formas mais primordiais, parecem contribuir para a dificuldade de sua teorização, justificando em boa parte a discordância existente entre Kayser e Bakhtin. Como se mostrará adiante, Kayser está preocupado com a depreensão de uma estrutura que comporte as incidências das idiossincrasias do grotesco, enquanto Bakhtin opta por entendê-lo a partir de seus *leitmotivs* mais comuns, buscando-os nas marcas deixadas pelo cotidiano do povo na vida cultural do final da Idade Média. As análises sobre o grotesco, todavia, não tendem a se dedicar apenas a suas formas primordiais, como também aos efeitos psicológicos estimulados pelo grotesco, visto que essa categoria pautada na surpresa e no estranhamento costuma depender das reações de seus espectadores. Atento a esses fatores, Frederick Burwick escolhe um caminho diverso ao de Kayser e Bakhtin, buscando o entendimento do grotesco não na esfera de sua configuração, mas de sua recepção. É, portanto, pelo *tópos* do olhar sobre o grotesco que Burwick orienta seus estudos.

Muitas discussões no campo da estética serviram à relativização das formas de percepção do mundo, o que dá base a teorizações sobre a possível existência de um conflito entre a realidade exterior e a percepção subjetiva, conflito que está no centro de algumas teorias sobre o grotesco. A constatação da realidade tornada subitamente estranha, apontada por Kayser como definição do fenômeno grotesco, por exemplo, pauta-se numa relação de expectativa quanto ao funcionamento do mundo, que se surpreende ante o desvio da normalidade: objetivamente, o mundo obedece a determinadas regras e, quando estas falham, é a subjetividade que constata a estranheza por uma perspectiva grotesca, observando-se aí, então, um

conflito entre o esperado e o que se apresenta. Nas palavras de Anatol Rosenfeld (1976, p.60), o grotesco "tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável".

A desorientação apontada como característica de relevo do grotesco evidencia a função da subjetividade e da recepção como importantes na determinação do fenômeno. Frederick Burwick, ao analisar o panorama das teorias do grotesco nos romantismos inglês e alemão em sua obra *The haunted eye: perception of the grotesque in English and German Romanticism*, dá destaque à função da percepção no entendimento da categoria. Durante o século XVIII, segundo Burwick, o grotesco foi visto como um fenômeno muito ligado ao objeto, portanto às manifestações que em si mesmas comportassem algo de anômalo. No entanto, já adentrando o século XIX, os pensadores do grotesco passam a considerar as formas de percepção do fenômeno como importantes para o estabelecimento de sua teorização (Burwick, 1987, p.9-10). O estudo de Burwick difere um pouco do de Kayser no ponto em que este, mesmo reconhecendo a importância da recepção individual na determinação do grotesco, parece estar preocupado com o estabelecimento de uma *configuração* do fenômeno.[5] Burwick, por seu lado, dedica-se ao entendimento do grotesco no que toca a sua recepção. A seguinte passagem ilustra bem a concepção do autor:

> The grotesque, like beauty, exists in the eye of the beholder, yet existing in the eye not, like beauty, to rush forth in a ravishing moment of glory, but lurking, perhaps rankling, only to glare out into the world in lurid light or to gleam with wicked glee midst sordid shadows. (Burwick, 1987, p.18)

---

5 Kayser (2003, p.156) alega que o fenômeno grotesco se experimenta principalmente no plano da recepção, sendo esta instância, portanto, indispensável para a descrição do grotesco. Entretanto, tendo-se em vista a obra de arte manifestar-se não apenas na recepção, mas também no processo criativo do artista e na obra em si (ou seja, no plano diegético), o grotesco, como categoria estética, deve ser considerado nos três níveis, o que leva à busca de uma estrutura que o descreva.

O grotesco, segundo essa teoria, não se encontra no objeto em si, mas na maneira como a sensibilidade do espectador codifica esse objeto: é nessa instância que determinado acontecimento ou figura recebe os contornos grotescos. Kayser também reconhece que uma obra concebida para não surtir efeitos de estranhamento pode se revelar grotesca caso entre em choque com o conceito de normalidade do espectador. O exemplo apontado por Kayser é o do universo dos contos de fadas, que, por funcionar em regras estranhas às do mundo comum, pode, por vezes, ser tomado como grotesco. Na concepção de Kayser, o grotesco surge do estranhamento provocado pelo mundo que se revela de repente bizarro, o que não ocorre no mundo dos contos de fadas, em que a realidade fantasiosa obedece a regras próprias desse mundo, sendo impossível aos expedientes do grotesco provocar a quebra da expectativa no sistema de convenção do real (Kayser, 2003, p.159).

Outros exemplos podem ser apontados a fim de mostrar que, como propõe Burwick, pode-se chamar de grotesco algo que se constata mais nitidamente na perspectiva particular do que no objeto *a priori*. Hegel, ao se referir aos grotescos, cita as esculturas de deuses indianos: baseando-se nelas, considera como parte do fenômeno a mistura de formas heterogêneas, a multiplicidade de membros e o exagero de proporções físicas (Bakhtin, 1993, p.39). No entanto, essas imagens não apresentam qualquer intenção de provocar o grotesco, parecendo estranhas apenas à sensibilidade ocidental, que ignora sua verdadeira função. Conforme observa Baudelaire, "Os ídolos indianos e chineses ignoram que são ridículos; é em nós cristãos, que se encontra o cômico" (Baudelaire, 1998, p.18). Se o cômico depende do observador e não do objeto, pode-se dizer que no tocante ao grotesco vale o mesmo princípio.

A localização do grotesco na perspectiva individual em choque com o mundo leva a ver o conceito como um fenômeno que reflete a incongruência entre a realidade interior subjetiva e a realidade exterior objetiva. Esse conflito parece ligado à própria valorização que o indivíduo ganha no pensamento romântico. O conflito entre o indivíduo e o mundo externo presente nas realizações românticas

também foi notado por Bakhtin, que, ao se referir ao grotesco no romantismo, usa a designação de *grotesco de câmara*, uma vez que ele reflete o isolamento do homem em si mesmo e o uso da fantasia como forma de refugiar-se de tudo o que é exterior. O grotesco, então, serve como força deformadora do mundo segundo os ditames da subjetividade, visando rivalizar com a realidade objetiva – a imaginação criadora do grotesco no romantismo, segundo Bakhtin, reflete o medo diante do exterior: "As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor ao mundo" (Bakhtin, 1993, p.34).

Em uma novela de Gottfried Keller, intitulada *Romeu e Julieta na aldeia*, pode-se destacar um episódio que serve à ilustração da construção do grotesco por meio de uma ótica particular que distorce o real. Duas crianças, protagonistas do conto, durante uma brincadeira, são tomadas por um impulso de curiosidade que as leva a rasgar uma boneca a fim de examinar-lhe o interior. Uma brincadeira típica de criança que, na voz do narrador, assume contornos sinistros devido às aproximações por ele feitas: ora a anatomia da boneca é associada à humana, ora parte de seu corpo é descrita de forma a lembrar algum animal, e a brincadeira das crianças é comparada a uma atividade cirúrgica ou um homicídio cruel. A cena narrada tem seu clímax quando as crianças, após deceparem a cabeça da boneca, encerram uma mosca no seu interior, e passam a ouvir os zumbidos, como se a cabeça lhes falasse:

> abraçadas, em profundo silêncio, as duas crianças ficaram a escutar-lhe as predições e os contos de fadas. Entretanto, todo profeta costuma provocar horror e ingratidão; aquela pequenina vida despertou nelas a crueldade humana. Decidindo sepultar o crânio, abriram um túmulo, e sem sequer auscultar a opinião da mosca aprisionada, ali a enterraram, erigindo sobre a sepultura um respeitável monumento de pedras. (Keller, [197?], p.80)

Na cena extraída da novela de Keller pode-se ver um dos usos típicos do grotesco, em particular na literatura alemã do século XIX:

tomar da matéria cotidiana o que há de estranho e assustador. Na realidade assim representada é que, segundo Kayser, reside o caráter horrível do grotesco, de modo que, em face desse tipo de retrato do real, "o horror nos assalta e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado" (Kayser, 2003, p.159). Como foi dito anteriormente, Kayser concebe o grotesco como fenômeno de percepção do mundo de repente tornado estranho. Apesar de sua teoria não comportar todos os aspectos do grotesco, aplica-se bem ao contexto do século XIX; com isso, sua teoria se mostra importante para o entendimento das manifestações desse fenômeno na modernidade.

O contexto tomado por Burwick como objeto de suas reflexões sobre o grotesco é o mesmo destacado por Kayser – a literatura tributária do romantismo. No entanto, o estudo de Burwick constitui uma resposta aos estudos de Kayser que acaba por complementar o quadro de considerações sobre as formas do grotesco moderno. Kayser busca as estruturas que engendrariam o grotesco na arte, Burwick busca nos teóricos do romantismo as manifestações de sua recepção. A proposta de Burwick parece incidir sobre um problema quanto à determinação do grotesco, visto que, dependendo essa categoria de efeitos de reação sobre seus espectadores, como definir uma estrutura fixa para o grotesco, já que os mecanismos de surpresa (determinantes para os efeitos grotescos) em determinada época não surtem os mesmos efeitos em outras? Com Burwick, o problema parece se solucionar em uma relativização do grotesco e sua adequação ao contexto em que ele é produzido. Nesse ponto ele diferencia-se de Kayser, visto que este último busca uma forma fixa para as manifestações do grotesco em todas as épocas. Depreender os efeitos do grotesco na instância da recepção parece constituir uma tarefa um tanto difícil, já que depende da reprodução da sensibilidade de determinada época. Burwick busca realizar isso através das formulações dos estetas do romantismo, extraindo deles os subsídios para a análise do grotesco nas obras de arte do período.

Como se pode notar, a teorização do grotesco demanda esforço devido às múltiplas faces do fenômeno, que se evidenciam sobretudo quando se observa a evolução do conceito ao longo da história da arte. Como o objetivo do trabalho que aqui se apresenta é o do entendimento do grotesco na lírica de dois poetas brasileiros cujo estilo tem raízes no romantismo, a fim de se compreender os motivos por trás de suas manifestações daquela categoria, pretende-se investigar a história do estabelecimento do conceito de grotesco apropriado pelo romantismo.

Não temos a pretensão de esquadrinhar todos os elementos constituintes da sensibilidade romântica. Pretendemos apenas colocar em relevo alguns dos discursos sobre o grotesco mais influentes para a formulação dessa estética no romantismo, a qual, como se poderá notar ao longo deste capítulo, assume dentro dos postulados românticos o papel de comportar as manifestações das produções mais esdrúxulas da subjetividade e conceder-lhes formas estéticas. Seguindo os passos de Kayser, Bakhtin e Burwick, nossas reflexões começarão pelos ornamentos grotescos, manifestações que influenciaram a teorização da categoria do grotesco e nas quais já se nota a presença dos motivos reincidentes do fenômeno, tais como a mistura do heterogêneo, o vínculo com o onírico e a subversão das leis naturais por meio da criação de monstros.

Posteriormente iremos nos deter em teorias significativas do grotesco no romantismo, com destaque às formulações presentes na *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel, e no prefácio ao *Cromwell*, de Victor Hugo. O destaque dado a esses dois textos deve-se a seu papel no estabelecimento do grotesco no romantismo. Schlegel entrega-se à reflexão sobre uma série de novidades estéticas de seu tempo que se relacionam com o grotesco, enquanto Hugo dialoga com a tradição teórica do romantismo alemão e desenvolve um conceito desse recurso que acabou por influir sobre as criações grotescas do romantismo em contextos exteriores à literatura do centro da Europa, tendo sua recepção inclusive no romantismo brasileiro, o que assinala sua importância para o estudo que aqui se desenvolve. Além de dedicar atenção às relações do grotesco

com o romantismo, tendo como ponto principal a lírica romântica, o capítulo que segue ainda dará atenção um pouco mais detida aos estudos de Kayser e Bakhtin, os quais serão tratados em uma perspectiva *especular* – buscando-se pontos de contato entre suas teorias. Procedemos dessa forma porque os estudos de Kayser e Bakhtin constituem as obras contemporâneas mais significativas no que tange à teorização do grotesco e, por se dedicarem a aspectos diferentes do mesmo fenômeno – até compartilhando alguns pontos em comum –, poderiam ser tomados como teorias complementares. Ora, é importante destacar que as ideias elucidadas por Kayser e Bakhtin estarão oferecendo sempre um eixo de orientação para este trabalho, de modo que se faz necessário o esclarecimento dos aspectos de sua teoria que forneceram subsídios para a elaboração do estudo que ora se apresenta.

A fantasia e seus estranhos ornamentos

O caráter híbrido e dissonante acompanha o grotesco desde suas primeiras manifestações. Como aponta Wolfgang Kayser, *grotesco* é um termo que tem origem no italiano, derivando da palavra *grotta* (gruta) e originalmente consiste na designação de um tipo de ornamentação descoberto nas ruínas da *Domus Aurea*, de Nero. Encontrado em escavações empreendidas em Roma no ano de 1480, o palácio de festas de Nero apresentava uma série de motivos ornamentais, datados possivelmente de 54 d.C., até então desconhecidos no Ocidente. Esses ornamentos retratavam em sua maioria seres mitológicos híbridos entre humanos e animais, tais como sereias e centauros, e corpos que amalgamavam, em um todo único, formas pertencentes aos reinos diversos da vida. Nas paredes da *Domus Aurea* podiam ser encontradas corolas de flores de onde brotavam corpos humanos, figuras animais organizadas como um emaranhado confuso de vegetais, entre outras imagens sem correspondentes na natureza. Por terem sido encontrados em uma gruta, os ornamentos receberam o nome de "grotescos", tornando-se posteriormente um estilo de afrescos bastante popular.

O estilo, então desconhecido, por apresentar formas estranhas, constituídas pela composição híbrida de características animais, humanas e vegetais num todo inverossímil e fantasioso, não correspondendo diretamente a qualquer representação mimética do real, suscitou a interpretação por parte dos estetas da época de que se tratasse não de uma arte alegórica ou representativa, mas do fruto de jogos imaginativos livres.

Mesmo sendo egressos da Antiguidade, esses ornamentos implicam uma forma de arte extravagante aos olhos que acabavam de ler nos alfarrábios do passado greco-latino os postulados da harmonia e da verossimilhança que, no século XV renascentista, representavam o padrão estético vigente, além de distinguirem-se das alegorias que adornavam a arte medieval, por não terem qualquer sentido aparente. Por conta disso, a descoberta desses ornamentos despertou polêmicas entre os estetas e artistas. Ao reproduzir o discurso de Vitrúvio, arquiteto romano contemporâneo de Augusto que na obra *De Architectura*, um dos mais antigos tratados arquitetônicos do Ocidente, havia depreciado esse estilo, um erudito de nome Giorgio Vasari acusa os grotescos de serem uma corrupção da harmonia e da verossimilhança, constituindo uma arte falsa, não fiel à natureza e à verdade, portanto – segundo os preceitos clássicos – algo oposto ao belo e uma forma de arte não autêntica (Kayser, 2003, p.18). A proeminência que Vasari possuía como estudioso de obras de arte, influenciou uma série de censuras a qualquer consideração do grotesco como forma estética legítima. O fato de esses ornamentos diferirem dos ideais de beleza oficiais, não impediu, todavia, que o novo estilo se disseminasse, tornando-se bastante popular, conquistando adeptos inclusive entre artistas de renome, podendo-se destacar entre as obras mais curiosas do Renascimento os famosos grotescos de Rafael Sanzio.

A livre associação de figuras pertencentes a reinos distintos, reunidos em formas híbridas que evoluem seguindo um aparente ritmo das maravilhas oníricas, representavam uma possibilidade de realização estética, por um lado mais lúdica que as pinturas "oficiais" e, por outro, não subordinada à fidelidade aos modelos da

natureza, sendo, portanto, uma forma que flexibilizava a perspectiva referencial. O fato de os ornamentos grotescos, em geral, não possuírem qualquer intenção estética além do adorno aprazível e instigador da imaginação, parece ter permitido que sua prática fosse regida por uma liberdade criativa aberta mesmo à extravagância. Por consistirem em um jogo despretensioso, os grotescos parecem ter recebido a licença para ir além dos limites estabelecidos pelos postulados artísticos clássicos, não buscando refletir apenas a natureza e o verdadeiro, mas entregando-se à configuração de mundos nunca vistos. Por conta disso, os *sogni dei pittori*, como se chamaram os grotescos no período, inserem-se em seu contexto original como uma forma de expressão aberta ao experimental e à difusão mais livre da fantasia artística, propiciando uma prática estética não atrelada ao mimetismo estreito e à reprodução dos mitos e alegorias conhecidas. Talvez essas características expliquem o gosto especial que os maneiristas, artistas afeitos aos experimentos e aos jogos, nutriram por esses ornamentos.

Com feito, Gustave Hocke (1974, p.119) considera que os grotescos concretizam "um dos princípios fundamentais do maneirismo: unir os extremos". Ao considerar o estilo de ornamentação do castelo de Santo Ângelo, um dos mais expressivos exemplos de realização arquitetônica maneirista, Hocke depreende a intimidade compartilhada entre a sensibilidade maneirista e os grotescos da crença na correspondência entre as partes constituintes da natureza, ou seja, da mesma concepção de analogia que inspirou muitos dos usos da poesia romântica. A correspondência entre todos os elementos constituintes do universo parece ter dado aos grotescos o *status* de tentativa de materialização da ordem cósmica, de modo que, de mero jogo lúdico, o grotesco surge como clave interpretativa do real, desdobrando-se em formas *ad infinitum* que se tornam cada vez mais distantes das convenções da realidade empírica e buscam materializar a ordem desconhecida que amarra todas as coisas em relações de similitude:

> a magia daquele tempo, obsessionada pelo mundo das analogias, acreditava ter descoberto "as formas originais" da natureza. G. b. della Porta em sua *Physiognomia* (1588) trata de algumas semelhanças entre o homem e o animal [...], como também de semelhança entre os animais e as plantas. [...] Os "grotescos" revelavam um espírito maneirista e fantástico [...]. Os "grotescos" tornaram-se abstrusos, amorfos, monstruosos. (Hocke, 1974, p.117)

A concepção que se baseia numa possibilidade mágica de a arte poder unir todos os conceitos, inclusive os mais antagônicos, por laços de identidade múltipla não se inicia no começo do século XVI, e menos ainda pode ser visto como elemento exclusivamente pertencente aos postulados estéticos do maneirismo e mesmo do romantismo, que posteriormente a descobriu. Essa concepção serviu de eixo à cosmologia de muitas religiões primitivas, estando, por exemplo, intimamente relacionada ao magismo, e em muitos aspectos liga-se a vários aspectos do imaginário medieval e dos séculos que sucederam mais proximamente esse período. Como observa Foucault em *As palavras e as coisas*, o universo percebido sob a perspectiva de semelhança e reflexo mútuo entre seus componentes é elemento fundamental para se entender o pensamento ocidental, sendo observável ainda até o fim da época renascentista:

> Até fins do século XVI a semelhança desempenhou um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos símbolos [...]. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos úteis ao homem. (Foucault, 1966, p.34)

Com efeito, Mircea Eliade (apud Kappler, 1993, p.39-45) cita sociedades primitivas chinesas nas quais o mundo dos mortos se configurava em relação de simulacro com o mundo dos vivos, apresentando uma geografia invertida na qual rios corriam ao contrário, os pontos de orientação estavam trocados e as noites eram escuras,

ao passo que as dos mundos dos vivos eram iluminadas por estrelas, etc. Igualmente entre os homens medievais, o princípio analógico tomava como base o mundo conhecido para explicar, por meio de correspondências, os mistérios do universo. O hemisfério Sul, por exemplo, era povoado por seres semelhantes aos do Norte, mas a eles em tudo inversos, e que, por terem a planta dos pés localizada em ângulos opostos aos dos habitantes do hemisfério conhecido do mundo, recebiam o nome de *antípodas*, ou seja, "pés opostos". Esses antípodas viviam em um mundo inverso ao conhecido, e a sua existência em um mundo de "cabeça para baixo" desafiou o pensamento da época com perguntas sobre como tais seres se manteriam nessa posição sem cair. O célebre pensador medieval Alberto Magno chegou à conclusão de que alguma força magnética deveria prender os antípodas, impedindo-os de precipitarem no espaço, e no século XV, movido por essas questões, o humanista alemão, autor da *Chronica Mundi* e do *Líber Chronicarum*, Hartmann Schedel chegou a uma explicação marcada por uma relativização espantosa se comparada aos padrões de pensamento da época, na qual busca, para responder a um dos mistérios da analogia, argumentos estruturados de forma analógica:

> Surpreende-nos que eles não caiam, como a eles surpreende que não caiamos: é que à natureza não agrada deixá-los cair. Assim como a sede do fogo não está senão no fogo, a das águas não está senão nas águas, a do espírito não está senão no espírito, assim também para todas as criaturas contidas na Terra não há outro lugar senão nelas mesmas. (Schedel apud Kappler, 1993, p.46)

Como se pode notar, para Schedel, os antípodas não estão invertidos exceto em relação aos homens, os quais para os antípodas estão de ponta-cabeça, encerrando para eles um mistério tão grande quanto o que os antípodas representam aos habitantes do hemisfério Norte. Nessa passagem da *Chronica Mundi*, curiosamente, a analogia é expandida a tal ponto que o homem perde o *status* de

centro de referência do universo, diluindo-se na ótica de simulacros que estrutura o mundo.

As analogias medievais não param aí; elas são responsáveis pelo povoamento do mundo por monstros localizados entre o bestial e o humano, como os cinocéfalos e as sereias, ampara a correspondência entre os contornos geográficos e as formas orgânicas, como no caso da concepção de Nicolau Orasme de que a Terra seria dotada de uma forma semelhante ao corpo humano (Kappler, 1993, p.22-3). Esse princípio serviu não apenas para desenhar os contornos dos mundos conhecidos, como também dos apenas imaginados, haja vista a forma de rosa que o Paraíso assume na *Divina Comédia,* de Dante, e a garganta escancarada do Diabo, que, segundo atesta a iconografia medieval, corresponderia à entrada do Inferno.

A analogia parece nascer por um processo imaginativo associativo próximo do imediato para o homem, o que pode explicar a sua frequência nas cosmogonias de sociedades distintas, nas quais ela sofre uma estruturação e serve de resposta quase intuitiva aos mistérios do universo. Todavia, a partir do momento em que os rincões ignotos do mundo passam a ser conhecidos e as leis da razão colocam-se como a perspectiva que orienta a concepção do universo, resta pouco lugar para que a imaginação povoe o planeta com seus produtos. Com as mudanças observadas no mundo a partir do Renascimento, a analogia parece começar a deixar a esfera das explicações de organização do universo e sobreviver apenas no âmbito estético; já com o advento da ilustração no século XVIII, ela estaria condenada ao esquecimento se não fosse a influência exercida por um pensador – Emmanuel Swedenborg.

As teorias de Swedenborg, pensador místico que no Século das Luzes formulou um sistema de pensamento embasado em preceitos estranhos ao iluminismo, são expoentes das formulações sobre a analogia em épocas mais recentes. Coadunando as representações mágicas de culturas primitivas a um idealismo neoplatônico e a várias correntes herméticas populares, Swedenborg foi uma referência para o conceito de correspondência universal que se desdobrou na lírica romântica como crença na faculdade performática que o

poema possuiria de criar um simulacro do cosmo. Além disso, a palavra poética poderia ser tomada como ponto de conexão com o transcendente, visto que para Swedenborg os símbolos remeteriam a Deus. Swedenborg divide o universo em três planos chamados por ele de *céus*: no terceiro céu, reino da matéria, encontram-se todos os seres físicos, não havendo distinção entre eles; no segundo céu localizam-se as ideias abstratas e o intelecto, e no primeiro céu encontra-se o reino de Deus. Os três reinos têm como ponto de convergência o homem, visto que este, por sua vez, é composto por matéria, pertencente ao terceiro plano, intelecto, originário do segundo, e alma, atributo ligado a Deus, portanto, oriundo do primeiro céu. Dessa forma, "o homem é o microcosmo, logo, o universo é um grande homem" (Teles, 1992, p.37). Assim como os três planos convergem no homem, a palavra, faculdade que distingue o homem dos outros seres, também guardaria em si o princípio das correspondências. Para Swedenborg, a palavra não seria apenas uma sentença referencial que serviria à conceitualização de objetos do mundo material, mas guardaria em si um sentido espiritual não imediato e, por conseguinte, seria uma forma de união com Deus:

> Se o homem tivesse conhecimento das correspondências, compreenderia a Palavra no seu sentido espiritual e obteria conhecimento das verdades escondidas, das quais nada vê no sentido das letras. Porque na Palavra há um sentido literal e um espiritual. O sentido literal insiste nas coisas como elas estão no mundo, mas o sentido espiritual como elas estão no céu; e desde que a união do céu com o mundo é realizada por correspondências, foi, portanto fornecida uma palavra em que tudo tinha, no mínimo detalhe, sua correspondência. (Swedenborg apud Balakian, 2000, p.18)

Como a palavra poética busca, ao longo do romantismo, através de uma cada vez maior sofisticação vocabular, tornar-se, não a representação do mundo, mas a forma de configuração de realidades únicas e se distancia cada vez mais do referencial ao aspirar a materialização do ideal, a concepção de Swedenborg, segundo a qual o

sentido espiritual da palavra seria revelador das "verdades", casou--se perfeitamente com a ambição poética dos românticos. Direta ou indiretamente, sua influência pode ser observada em quase toda a história das estéticas afins ao espírito romântico. É entrevista nas concepções metafísicas do universo que William Blake apresenta no *Marriage of Heaven and Hell*, na concepção de sonho como zona--limite entre o plano terreno e as altas esferas em Jean Paul e na atribuição de faculdades mágicas à poesia que se observa nas experiências estéticas buscadas pelos simbolistas franceses, todas elas embasadas nas "Correspondances" de Baudelaire. A redescoberta da analogia operada pelos modernos, da qual Swedenborg é um dos patronos, manifesta-se das formas mais variadas: no elogio do sonho, na busca do infinito mediante a criação estética e na demanda de uma poesia total nascida da síntese dos opostos, encontram-se os contornos diáfanos das crenças analógicas de outros tempos. Já os meios pelos quais essas experiências poderiam tornar-se reais encontraram correspondências muitas vezes na imaginação.

A imaginação, segundo uma formulação mais eminentemente romântica, será, como se sabe, uma das faculdades centrais e mais importantes para a criação estética. Curiosamente, os mesmos ornamentos que sugeriram a liberdade criadora às sensibilidades dos séculos XV e XVI serão tomados pelos românticos como alegoria da fantasia poética. O princípio analógico que, segundo Hocke, subjazia nos grotescos do maneirismo, ao ser aclimatado ao imaginário romântico, voltará a encontrar sua forma de materialização mais apropriada nos estranhos *sogni dei pittori*. Ora, será pela forma do arabesco, termo que em fins do século XVIII e início do XIX era sinônimo de grotesco, que Friedrich Schlegel definirá seu conceito de fantasia.

Friedrich Schlegel e os contornos grotescos da poesia romântica

Conversa sobre a poesia (1800), obra de Friedrich Schlegel, constitui um dos mais importantes manifestos da história do roman-

tismo. Nesse panegírico da poesia romântica e crítica da literatura ocidental reaparece a premissa defendida por Schlegel no fragmento 117 do *Lyceum der Schönen Künste* (e em outros textos), no qual afirma que: "Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte [...] não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte" (Schlegel, 1994, p.91). Por isso, sua estrutura dará a gêneros discursivos já conhecidos há muito pelos filósofos, como o diálogo e a epístola, uma dimensão poética, quase ficcional, para, por meio de uma obra de arte, compor um estudo estético e uma defesa de uma nova forma de arte. Dentre as muitas propostas que são elucidadas pelas personagens de *Conversa sobre a poesia*, tais como a ironia e a invenção de uma nova mitologia, está a importância da geração de obras estéticas compostas ao sabor da imaginação sem freios, engendradas como forças indômitas da natureza. Essas obras nasceriam do lúdico, dos contrastes e mesmo do desarmônico, e aspirariam à expressão da totalidade, do absoluto; sua forma seria o *arabesco*, e um dos artistas que melhor o representaria seria Paul Friedrich Richter – ou Jean Paul, como assinou suas obras –, autor de narrativas fantasiosas, oníricas e não raro perturbadoras. Para definir a sua concepção de fantasia manifestada pelo *arabesco*, Friedrich Schlegel coloca em sua *Conversa sobre a poesia* uma epístola intitulada "Carta ao romance", na qual faz uma defesa do estilo de Jean Paul e seus precursores. A carta toma como interlocutor uma certa Amália que teria depreciado a obra de Jean Paul, alegando que suas criações não passariam de "um colorido pastiche de espirituosidade doentia", demandando que o leitor as "adivinhasse", dado seu caráter quase ininteligível, reservando assim, a quem se dedicasse a essa empreitada, a descoberta de nada mais que "confissões", visto tratar-se de uma obra por demais individualista (Schlegel, 1994, p.62). Em resposta às opiniões de Amália, a apologia de Jean Paul serve de pretexto para a tessitura de um elogio de Schlegel à liberdade da fantasia criadora, que se inicia da seguinte forma: "Quanto ao colorido pastiche, posso admiti-lo, mas o defendo e me atrevo a afirmar que tais farsas e confissões [nas quais consistiria a obra de Jean

Paul] são ainda as únicas produções românticas de nossa época pouco romântica" (Schlegel, 1994, p.62).

Ora, é válido lembrar que é íntima ao espírito romântico a atribuição de valores orientada por critérios particulares, perspectiva essa que serve a uma ressignificação de conceitos conhecidos com vista a uma perfeita apropriação aos desígnios do movimento. Isso é justamente o que ocorre na "Carta ao romance", quando vocábulos como "farsas", "confissões", "pastiches", associados a gêneros até então tidos como inferiores pela tradição artística, tornam-se índices de enaltecimento. A ressignificação dos termos se acentua ainda mais quando Schlegel os coloca como o mais alto critério, segundo o qual essas características da obra de Jean Paul seriam legítimas, constituindo o elemento *romântico.*

De imediato, pesa sobre o termo *romântico* sua origem enquanto designação pejorativa, visto ter sido cunhado, originalmente, para definir obras que expressam o pitoresco e mesmo o simplório. A explicação de Mario Praz sobre os primeiros empregos do adjetivo romântico no contexto da literatura inglesa (na qual surge a palavra) poderia ser levada em conta para esclarecer a questão:

> A palavra *romantic* aparece pela primeira vez na língua inglesa na metade do século XVII com o significado de "como nos velhos romances" e mostra como àquela época se fazia viva a necessidade de denominar certas características dos romances cavalheirescos e pastoris. Essas características, postas em relevo, por via de oposição, pelo crescente espírito racionalístico que devia triunfar a seguir com Pope e com o doutor Johnson, eram a falsidade, a irrealidade, a índole fantástica e a irracional de eventos e sentimentos descritos nesses romances. Como *gótico,* como *barroco, romântico,* nasce, portanto, como qualificação pejorativa. Tudo o que parecia produto de desregular fantasia era chamado *romântico.* (Praz, 1994, p.32)

Como se pode observar pelo fragmento de Praz, o termo *romantic* servia para designar as idiossincrasias das narrativas medievais, estando, portanto, associado a seu caráter fantástico e irreal, e como

o racionalismo clássico já dava mostras de estar tornando-se tendência dominante nas produções estéticas no século XVII, essas características foram tomadas como qualificativos ruins. Mario Praz, inclusive, além de *romântico*, comenta também a origem pejorativa da designação de outras estéticas, tais como gótico[6] e barroco.[7] Tanto "gótico", quanto "barroco" são termos aplicados pela história da arte a determinados fenômenos artísticos, sem que, no entanto, tenham sido adotados pelos respectivos artistas.

No caso do romantismo, aconteceu algo diferente. Movidos por sua rebeldia característica, os românticos assumem todo o espectro pejorativo que a palavra *romântico* poderia possuir e transformam os conceitos a ela inerentes em pendores da arte, em objetivo estético. É justamente no sentido de mais alta ambição poética que o termo surge no pensamento de Friedrich Schlegel, para quem "romântico" não representa um gênero ou modalidade poética, mas a

---

6 O termo "gótico" remete aos godos, povo bárbaro determinante para a formação da identidade europeia no início da Idade Média; por conta disso, gótico, em literatura, refere-se a narrativas que revivem o espírito das lendas medievais, cujos eventos apresentados evidenciavam o fantástico, as peripécias exageradas, as aventuras, etc. Nesse sentido, *gótico* e *romântico* são termos muito semelhantes, e, sobretudo na literatura de língua inglesa, podem se confundir. *Grosso modo*, o termo *gótico* associa-se mais ao fantástico, e toma como paradigma os romances surgidos na segunda metade do século XVIII na Inglaterra, como *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Já o termo *romântico* refere-se a um fenômeno mais amplo e circunscrito como movimento estético, iniciado, no contexto inglês, pelos chamados *líricos do lago*, dos quais faziam parte Coleridge e Wordsworth. Inicialmente, o romantismo inglês é marcado pelo culto da ingenuidade, do arrebatamento sentimental, da natureza e do espontâneo. Mesmo que perceptíveis algumas distinções, *gótico* e *romântico* são termos que frequentam esferas muito próximas: ambos têm sua origem na referência à Idade Média, ambos buscam a expressão do sobrenatural, ambos mostram-se inadequados a uma estética que prime pelo racional e ambos buscam a beleza por vias incomuns à tradição estética clássica. Ao tomarmos o romantismo como um fenômeno amplo ou ao se tentar depreender as características de uma sensibilidade romântica, podemos ver no gótico, surgido na literatura inglesa do século XVIII, uma estética romântica.

7 Como se sabe, o vocábulo *barroco* é de origem portuguesa e serve, primitivamente, como designação de um tipo de pérola irregular. Como a arte barroca era marcada por contrastes, distorções e excessos, a irregularidade dessa estética motivou os estetas a designarem-na por um termo associado a uma forma de beleza incerta.

própria faculdade maior e essencial da poesia. O romântico seria o elemento que permitiria a conjugação da totalidade na poesia, a junção de gêneros diversos em um único todo estético, a união do fazer poético ao crítico, da arte à filosofia. Em suma, *romântico* definiria a aspiração do romantismo por uma poesia total, como é dito no fragmento 116 do *Athenaeum*:

> A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ele também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar espirituosidade, preencher e saturar as formas da arte com toda a espécie de cultura, animando-as com as vibrações de humor [...] Somente a poesia pode se tornar, como a epopeia, um espelho do inteiro mundo circundante, um retrato da época. E, contudo, pode também, no mais das vezes, pairar suspensa nas asas da reflexão poética, equidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potenciar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como em uma infinita série de espelhos [...]. A poesia romântica está para as outras artes assim como a espirituosidade [der *Witz*] está para a filosofia, como a sociedade, as relações, a amizade e o amor estão para a vida. Outros gêneros poéticos estão prontos, podem ser completamente dissecados. *O gênero da poesia romântica ainda está em evolução – esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado.* Nenhuma teoria o esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma característica de seu ideal. Só ele é infinito, só ele é livre, e reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não estará sujeito a nenhuma lei. *A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica.* (Schlegel, 1994, p.99-101 – grifo nosso)

Partindo do pressuposto de que a poesia romântica é a poesia por excelência, a poesia unificadora dos conceitos separados e o

vínculo entre todas as instâncias do pensamento humano que se abre ao infinito, Schlegel, ao alegar que Jean Paul é o único poeta romântico em uma época pouco romântica, localiza-o como um dos melhores poetas de seu tempo. No mesmo patamar de Jean Paul, para Schlegel, estiveram artistas de outras épocas que foram tomados como influência para o romantismo e o gênero pelo qual eles deram a lume suas criações teria sido o romance. Dentre eles está Shakespeare, o qual, segundo Schlegel, a despeito de ser dramaturgo, apresenta em sua poesia um caráter eminentemente romanesco; os outros foram Cervantes, Ariosto e Sterne. A fórmula pela qual esses artistas conseguiram plasmar o elemento romântico da poesia teria sido precisamente a dos arabescos, os quais para Schlegel seriam "espirituosos jogos pictóricos" que constituiriam "uma forma ou maneira de exteriorização inteiramente determinada e essencial da poesia" (Schlegel, 1994, p.62-3).

A significação de arabesco para Schlegel seria íntima do conceito de fantasia. O arabesco seria sua forma de materialização, um princípio poético natural que emergiria da subjetividade do artista e configuraria produtos estéticos livres, conjugadores de oposições e que, por não estarem subordinados a qualquer coisa, exceto ao arbítrio particular do poeta, se afastariam inclusive das convenções de beleza e dos gêneros fechados, manifestando-se com frequência no inverossímil e na extravagância. Aliás, quanto maior a extravagância, mais sofisticados e belos seriam os "jogos pictóricos" dos arabescos. Ao se comparar um artista absolutamente estranho como Jean Paul a um escritor de fantasia, por assim dizer, mais comedida como Sterne, o julgamento de Schlegel elege o primeiro poeta como superior:

> na medida em que o arabesco não é uma obra de arte mas apenas um produto da natureza, julgo que isso é antes uma vantagem, e portanto situo Richter num pleno superior ao de Sterne, porque sua fantasia é muito mais doentia e assim também muito mais extravagante e fantástica. (Schlegel, 1994, p.63)

Schlegel concebe o arabesco como criação artística movida por um impulso quase espontâneo e natural e promotora do extravagante e do fantástico. O arabesco seria a potencialidade que definiria a poesia romântica – gênero poético ideal, passível de conjugar mesmo os conceitos opostos em um único produto estético e que, por seu caráter inconcluso, consistiria em uma poética em via de construção constante, uma poética do infinito e do absoluto. Por ser a manifestação poética romântica, o arabesco corresponderia à proposta estética do romantismo de engendrar uma nova poesia unificadora do distinto e que desse vazão à fantasia. Ao longo da "Carta ao romance", Schlegel atribuirá a criação dos melhores arabescos a escritores que se dedicaram ao gênero romanesco, daí sua associação do romance ao espírito da nova poesia buscada pelos românticos.

Segundo a definição de Schlegel: "um romance é um livro romântico" (Schlegel, 1994, p.67), assim, toda a poesia romântica obedeceria a expedientes romanescos. A eleição do romance por Schlegel como melhor manifestação dos atributos da poesia romântica parece dever-se a seu caráter híbrido, reunindo formas de gêneros diversos em um único corpo indistinto; Shakespeare, ao apresentar em seu drama a reunião do heterogêneo, a qual foi percebida por Victor Hugo como união entre tragédia e comédia, matéria inventiva e histórica, grotesco e sublime (Hugo, 1988), garante seu lugar entre os poetas romanescos. A distinção entre a aplicação do elemento dramático em Shakespeare e os elementos essenciais do romance nas reflexões de Schlegel seriam mesmo diminutas: "entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário o drama tratado tão profunda e historicamente como o fez Shakespeare, por exemplo é o verdadeiro fundamento do romance" (Schlegel, 1994, p.67). Estando próximos o romance e o drama shakesperiano, até a proximidade entre romance e épica, sancionada pela prosa, é rechaçada por Schlegel, para quem o romance, ao contrário da épica, operaria a união de gêneros diversos (1994, p.68). Comparando-se as formulações de Schlegel em "Carta ao romance" e as de Hugo no *Prefácio ao Cromwell*, percebe-se

que ambos estão buscando uma definição do que seria a poesia eminentemente moderna, já que, em certa medida, nos dois poetas, "romântico" e "moderno" seriam sinônimos. Hugo elege o drama como gênero característico das épocas modernas e Schlegel parece associar a poesia moderna ao romance. A característica do romance e do drama que para os dois poetas possui o *status* de indício do moderno e do romântico é justamente a mistura de conceitos e gêneros diferentes.

Portanto, podemos dizer que o arabesco consiste na força geradora da poesia moderna, uma poesia pautada no relevo da imaginação subjetiva, na expressão do extravagante e do fantástico, construída como um jogo pictórico configurador da união entre gêneros distintos, conceitos opostos, e que manifesta a liberdade criativa aspirada pelo artista moderno. Como foi dito anteriormente, no início do século XIX, grotesco e arabesco são sinônimos, e as características que Schlegel atribui aos arabescos apresentam-se com frequência nas obras grotescas. É curioso destacar que os ornamentos grotescos são eleitos por Schlegel como as formas mais autênticas da poesia ideal. Ele não apenas se mostra maravilhado pelo grotesco, como de fato faz a apologia desse recurso estético. Enquanto defensor da estética do estranho e do contraste, Schlegel enfatiza seu caráter edificante e mesmo transcendental.

Com efeito, Wolfgang Kayser e Frederick Burwick apontam para a importância dos estetas alemães contemporâneos do *Sturm und Drang* e do romantismo na tentativa de definição do conceito de grotesco, destacando principalmente, além do conteúdo da "Carta ao romance", de Schlegel, a defesa feita por Justus Möser do cômico grotesco e o elogio do grotesco por Fiorillo e seus discípulos Wackenroder e Tieck, entre outros exemplos.

A tradição do pensamento romântico reconhece na arte de seu tempo a valorização de motivos estéticos estranhos à Antiguidade clássica. O elogio da imaginação e dos estados extravagantes da fantasia, a oposição rebelde às convenções de gosto, a busca pelo autêntico e o objetivo de produzir uma arte que apreenda o todo têm, entre outros reflexos, uma expressão artística que não se limi-

ta às formas harmoniosas do belo (defendido pelo classicismo), mas recorre também ao monstruoso, subjetivo, confuso e fantasioso. O interesse dos românticos pelo estudo dos ornamentos grotescos e a frequência com que o termo "grotesco" passa a ser usado, inicialmente no contexto das artes plásticas e depois nas artes literárias, comprovam a intimidade do espírito romântico com essa categoria. Friedrich Schlegel, no princípio, fora entusiasta da cultura clássica, valorizando a poesia da Antiguidade como ideal e superior à poesia de sua época. No texto intitulado *Über das Studium der griechischen Poesie,* o pensador alemão distingue a poesia da Antiguidade, considerada perfeita, da do seu tempo, qualificando esta última como

> artificial, "interessante" (isto é, não desinteressada, envolta nos fins pessoais do autor), "característica", "amaneirada" (no sentido que dava Goethe a palavra, o qual contrasta a maneira subjetiva com o estilo objetivo), impura, na sua mescla por incluir até mesmo o feio, o monstruoso e o anárquico em rejeição das leis. (Schlegel apud Wellek, 1965, p.10)

Como se vê, Schlegel ressalta, entre outras características da poesia de seu tempo, a "impureza", que consiste na mescla do heterogêneo e aceitação do feio e do monstruoso no campo do poético, anteriormente reservado apenas ao belo e ao sublime. As características apontadas por Schlegel de forma pejorativa nesse texto pertencente a sua produção da juventude, no futuro, viriam a figurar com um sentido positivo, tidas como exemplos da liberdade da qual goza o artista romântico de lançar-se em busca da totalidade no plano da elaboração poética. Segundo René Wellek, é após a leitura de *Poesia ingênua e sentimental*, de Schiller, que Schlegel muda sua concepção sobre poesia, passando a valorizar as produções da sensibilidade espontânea e livre, daí o seu elogio do arabesco.

Os arabescos em Schlegel materializam a fantasia por meio da união de conceitos e formas heterogêneas de modo a conseguir moldar o elemento *romântico* da poesia, que em sua teoria corresponde ao ideal totalizante ao qual toda a forma poética deveria as-

pirar. Outro ponto de semelhança entre o grotesco e os postulados da estética romântica seria a harmonização dos contrastes em uma única construção estética, a junção do heterogêneo que se manifestaria na hibridação dos gêneros e a exploração da beleza do dissonante. O ponto de referência e força motriz dessa forma de beleza nova e, segundo Schlegel, ideal seria justamente um dos postulados diferenciadores da estética romântica das anteriores – o primado do sujeito, a subjetividade mais profunda, às raias do irracional. A essa instância, Schlegel dá o nome de *fantasia*, faculdade que conjugaria a sentimentalidade intensa e a imaginação, pela qual se plasmariam não os objetos sensíveis da realidade empírica – algo que poderia ser realizado pela prática de um mimetismo imediato –, mas as confusas paisagens interiores, os estranhos produtos nascidos no âmago do indivíduo.

Como diz Schlegel no fragmento 250 do *Athenaeum*: "Quem possui fantasia, ou *páthos*, ou talento para a mímica, deveria ser capaz de aprender poesia, como a qualquer outra arte mecânica. Fantasia é, simultaneamente, entusiasmo e imaginação; *páthos* é alma, paixão, mímica é olhar e expressão" (Schlegel, 1994, p.105). O objetivo da poesia, segundo essas afirmações, seria a de coadunar a mímica à fantasia e ao *páthos*, ou seja, operar a expressão de imaginação criadora e da energia interior definida como paixão. A poesia deveria, portanto, retratar as criações interiores, visto que fantasia e *páthos* são engendrados no centro da subjetividade. Nas palavras de Schlegel, encontram-se ecos de conceitos já delimitados antes por Friedrich Schiller em *Poesia ingênua e sentimental*, obra que, como afirma Wellek, atuou de forma determinante no sistema estético de Friedrich Schlegel.

Em *Poesia ingênua e sentimental* (1795), Friedrich Schiller divide a sensibilidade poética, tanto no que tange à teleologia da poesia quanto na maneira como ela é expressa, em dois tipos: ingênua e sentimental. A poesia ingênua seria aquela ainda não apartada da natureza, mantendo-se mais próxima do referencial, do mimético, sendo sua manifestação plena a poesia da Antiguidade. Já a poesia sentimental – afastada da natureza – buscaria a reaproximação da

natureza na interioridade, manifestando-se no subjetivismo e na reflexão.

Nas palavras de Schiller, "os ingênuos nos comovem pela 'Natureza' e 'Verdade sensível', pela 'presença viva', os sentimentais pelas 'Ideias'" (1991, p.61). Podemos dizer que a poesia ingênua expressa a criação espontânea da inspiração e o contato direto com a realidade empírica,[8] enquanto a poesia sentimental se inclina para a metacriação e o experimentalismo, manifestando-se, por vezes, na forma dos jogos imaginativos tão elogiados por Schlegel.

Cabe lembrar aqui que a natureza, para Schiller, é a manifestação do espontâneo, sendo o objetivo central da poesia, pois nela residiria uma espécie de verdade ideal. Cabe à poesia estar em intimidade com a Natureza:

> Não é para nós senão o ser espontâneo, a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis [...] [daí, o que se aspira da natureza não é algo] estético, mas moral. [Mas as manifestações da natureza] são o que nós *fomos*, são o que *devemos vir a ser* de novo. [...] nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso, por isso, enche-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressão de nossa suprema completude no Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime emoção. (Schiller, 1991, p.44)

Aproximar-se da natureza seria, portanto, uma espécie de retorno a uma Idade de Ouro remota da qual seriamos provenientes, e da qual, contudo, estamos atualmente apartados. A poesia seria justamente a via de retorno e esse retorno dar-se-ia pela busca da beleza espontânea e substancial. O fato de a natureza encerrar a

8 Em vários momentos do texto de Schiller, nota-se uma correlação entre a pureza das formas naturais e a espontaneidade da inspiração poética, podendo-se dizer, assim, que o poeta ingênuo é tanto aquele atento aos dados da realidade imediata e empírica como o que é sensível à energia criadora que o inunda.

verdade essencial da poesia faz de sua expressão estética, a poesia ingênua, uma espécie de poesia universal; já a poesia sentimental, cujo ponto de referência é o sujeito isolado da natureza, manifestaria uma forma de poesia particular, como afirma Márcio Suzuki (In: Schiller, 1991, p.37). Enquanto ideia que circunscreve a verdade e o ideal, a natureza também seria a instância onde se localiza a genialidade, vindo daí a afirmação de que o gênio estaria mais próximo do poeta ingênuo que do sentimental: "Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio, ele não pode negar no plano moral aquilo que é no plano intelectual e estético" (Schiller, 1991, p.51). O gênio para Schiller seria espontâneo e, mesmo quando imerso em sua fantasia, busca a natureza e a verdade. Além disso, o gênio impõe modéstia e simplicidade sobre a complexidade estética, subordinando-a ao jugo da inspiração e dos sentimentos puros:

> legitima-se como gênio somente por triunfar com simplicidade sobre a arte complexa. Não procede segundo princípios conhecidos, mas segundo inspiração e sentimentos, suas inspirações, porém, são estros de um deus (tudo o que a natureza sadia faz é divino), e seus sentimentos são leis para os tempos e todas as estirpes humanas. (Schiller, 1991, p.51)

Por estar cindido da natureza, o poeta sentimental teria que cumprir uma missão árdua de retorno à natureza, visto que apenas nela o Ideal se realizaria. A tarefa de retorno à natureza seria mais simples, contudo, ao poeta ingênuo, já que esse dela nunca se privou. A dificuldade é imanente à missão do poeta sentimental em abrir a poesia ao transcendente; enquanto a trajetória que leva o poeta ingênuo à natureza seria algo mensurável, ao se tratar do poeta sentimental tal percurso revelar-se-ia infinito:

> toda a poesia que apenas por isto é poesia, tem de possuir um conteúdo infinito; pode, no entanto, cumprir essa exigência de duas maneiras diferentes. Pode ser um infinito segundo a forma, se expõe seu objeto

> *com todos os seus limites*, se o individualiza; ou pode ser um infinito segundo a matéria, se *afasta todos os limites* de seu objeto, se o idealiza; portanto, ou mediante uma exposição absoluta ou mediante a exposição de um absoluto. O poeta ingênuo trilha o primeiro caminho, o poeta sentimental, o segundo. (Schiller, 1991, p.85 – grifo no original)

A possibilidade de revelar o absoluto, o infinito, parece permitir uma leitura de que o poeta sentimental seria apto a expressar as formas do sublime, e, como o sublime é uma categoria relacionada proximamente à estética romântica e moderna, pode-se ver na descrição do poeta sentimental uma tentativa de definição do tipo de sensibilidade mais típica da época contemporânea a Schiller, uma sensibilidade afeita à reflexão, à introspecção, à criação de produtos fantasiosos e à busca de ideais inatingíveis. O poeta sentimental de Schiller parece ser regido pelas mesmas forças da fantasia e do *páthos* que, segundo Schlegel, deveriam compor o elemento poético. No entanto, a diferença entre os dois pensadores salta aos olhos quando ambos concebem quais seriam os objetivos da poesia e como o poeta deveria trabalhar a fantasia. Schiller entende a fantasia como uma força necessária às criações do poeta sentimental. Todavia, ela deveria ser condicionada, de modo a não perder de vista o ideal da poesia que seria aproximar-se da Natureza, como meio de elevação do real ao Ideal. Para o autor de *Poesia ingênua e sentimental*, assim como o poeta ingênuo corre o risco de limitar-se à representação referencial, restringindo seu estro à reprodução do real imediato, esquecendo-se da busca do ideal (Schiller, 1991, p.93) – algo definido por Schiller como *indolência* –, o poeta sentimental corre o risco de perder-se em sua fantasia, dedicando-se ao cultivo de suas extravagâncias, alienando-se, assim do real. Esse poeta, para Schiller tornar-se-ia um *fanático* e perderia de vista o objetivo essencial da poesia de buscar a verdade na Natureza:

> O gênio sentimental [...] expõe-se ao perigo de suprimir totalmente a natureza humana e não apenas, coisa que pode e deve, ao de alçar-se acima de toda a realidade determinada e delimitada, rumo à possi-

> bilidade absoluta, ou seja, não se expõe apenas ao perigo de idealizar, mas também ao de ir além da própria possibilidade ou exaltar. Esse erro da *extravagância* é fundada na propriedade específica de seu proceder, tanto quanto o erro oposto, a *indolência*, na maneira própria de agir do gênio ingênuo. (Schiller, 1991, p.94 – grifo no original)

Enquanto Schiller interpreta o ato de perder-se em suas fantasias como um erro, Schlegel vê precisamente aí o elemento valorativo da poesia. Schiller parece querer conjugar o ímpeto criativo enérgico ao princípio da harmonia e da razão, o qual estará no centro do espírito do *Aufklärung*, estética que orientará o poeta em sua produção madura. Já Schlegel parece ser consonante com as criações oníricas, híbridas e extravagantes que ele próprio elogiou em Jean Paul Richter, referindo-se a elas como arabescos. Schiller parece ter sido sensível a um novo tipo de poesia que surgia em seu tempo, agrupando-a sob a fórmula da poesia sentimental. Afinal, categorias determinantes para o romantismo, a exemplo do sublime, são perceptíveis na sua descrição das formas de manifestação da busca do poeta sentimental pelo ideal infinito, assim como as extravagâncias, que tanto repudia, parecem remeter à exploração da fantasia sem limites, à tentativa de elaboração de uma poesia subjetiva maior que a natureza, assim como às criações disformes que Friedrich Schlegel elogiaria (características muitas vezes correspondentes às formas do grotesco).

Com efeito, a apologia feita por Schlegel dos expedientes criativos que buscassem a reunião do heterogêneo, a mistura dos gêneros e a expressão da imaginação por meio de contrastes agudos – fenômenos íntimos do grotesco – parece fornecer o indício de como o grotesco foi determinante para a constituição da sensibilidade romântica. Muitos foram os estetas românticos que viram em várias manifestações do grotesco (mesmo que não as nomeiem como tal) marcas distintivas entre a poesia moderna e a do passado, o que explicaria a plena aceitação e desenvolvimento do grotesco no romantismo. Um dos manifestos mais populares e difundidos do romantismo universal toma justamente o grotesco como a forma de

expressão das peculiaridades desse movimento em relação às estéticas anteriores – trata-se do prefácio de Victor Hugo a sua peça *Cromwell*.

Os saltos de Sgnarello e o restejar de Mefisto: o grotesco segundo Victor Hugo

A fim de justificar as inovações contidas em sua nova obra, o drama *Cromwell*, Victor Hugo, no ano de 1827, escreve um prefácio que excederia em fama a própria peça e se tornaria um dos mais influentes manifestos do romantismo em todo o mundo. N'*O prefácio ao Cromwell* encontra-se não apenas um programa do que seria o drama moderno, mas uma defesa e tentativa de definição da sensibilidade romântica, da nova forma de fruição estética, subjetiva e contrastante, que o poeta percebera estar se difundindo nos meios artísticos de seu tempo. *O prefácio ao Cromwell* consiste também em um dos textos fundamentais para o entendimento do impacto que o grotesco exerceu sobre a arte e as reflexões estéticas do romantismo, já que essa categoria recebe relevo especial no texto de Hugo. Apesar de não fornecer uma definição precisa do grotesco, Victor Hugo o eleva ao *status* de ponto de distinção entre as produções estéticas da Antiguidade e as modernas,[9] que comporia, ao lado do sublime, a dicotomia determinante para a compreensão de uma forma de sensibilidade desconhecida pelos antigos, pautada nos contrastes e na junção do heterogêneo. Friedrich Schlegel, como já dito antes, vira nos arabescos a via pela qual a arte opera a junção do heterogêneo, algo necessário à conquista do que, para ele, seria o real objetivo da poesia – ser *romântica*, expressando o absoluto. Já Victor Hugo elege o grotesco como um atributo renovador da beleza, um elemento que serviria à expansão do conceito

---

9 O sentido de moderno, para Victor Hugo, está associado ao cristianismo. Segundo Hugo (1988, p.22-5), seria a partir do cristianismo que se configuraria a visão de mundo moderna, portanto, o grotesco seria um ponto de distinção entre a arte produzida a partir da Idade Média da arte produzida na Antiguidade greco-latina.

de belo, contribuindo também para a constituição da beleza absoluta, que abarcaria inclusive o disforme.

Com efeito, no texto de Hugo encontram-se muitos ecos do pensamento romântico alemão resultantes de possíveis contatos de Hugo com a poesia e as reflexões estéticas dos artistas germânicos. Seu texto está em sintonia com as discussões que marcaram o *Sturm und Drang* e o primeiro romantismo alemão. Nesse sentido, podemos citar como elementos compartilhados as reflexões sobre a mistura dos gêneros dramáticos – algo que indiretamente surge nas reflexões de Möser sobre o cômico grotesco e na noção de realismo de Reinhold Lenz –, a eleição de Shakespeare como gênio moderno modelar e a busca de uma poesia que expressasse o absoluto por meio dos amálgamas entre conceitos distintos. De fato, Wolfgang Kayser atesta que Victor Hugo travou contato com o pensamento estético alemão por mediação de um filósofo de nome Cousin (Kayser, 2003, p.59).

Outro fator que atesta a possibilidade de contato de Victor Hugo com os postulados do romantismo alemão é a popularização que a literatura germânica recebeu na França pela publicação da obra *D'Allemagne*, de Mme. de Staël, um dos textos mais importantes para o estabelecimento do romantismo francês que deixa, inclusive, muitas marcas no prefácio de Hugo. Em *D'Allemagne*, Mme. de Staël opera uma distinção entre a sensibilidade estética dos países do norte e a dos países do sul, alegando que os países do sul, em sintonia com amenidade de seu clima, geram poetas mais afeitos à suavidade, à poesia bucólica, dedicada às impressões sensíveis e à alegria. Já a poesia do norte, nascida em um ambiente mais hostil e árido, seria afeita a uma forma de expressão mais apaixonada e à descrição dos estados interiores. Ela seria, assim, uma poesia mais melancólica, que se compraz com o frio e com o noturno, diversa da poesia do sul, primaveril e solar.

Cada região, segundo essa perspectiva, teria a sua época de referência para a poesia que desenvolve – a poesia do sul teria como época áurea a Antiguidade, enquanto a do norte, a Idade Média. Pode-se dizer que, na divisão norte-sul, estabelecida por Mme. de

Staël, encontra-se na verdade uma delimitação das fronteiras entre a poesia romântica e a poesia clássica. O fato de Mme. de Staël atribuir o elemento eminentemente romântico à literatura dos países do norte, sobretudo ao contexto cultural anglo-germânico, parece ter despertado a atenção dos românticos franceses para os poetas e reflexões estéticas do romantismo inglês e alemão, aos quais Victor Hugo não foi indiferente. Suas considerações sobre o grotesco, portanto, estão atreladas a toda uma tradição de estudos iniciada na Alemanha nos quais, como atesta Schlegel, o grotesco figura normalmente associado ao fenômeno estético moderno. É precisamente como peculiaridade da arte moderna que o grotesco se imprime no prefácio de Hugo.

A oposição antigo/moderno, nas reflexões presentes no *Cromwell*, pode ser lida como uma distinção entre a arte produzida na Antiguidade clássica e todas as novidades surgidas a partir da Idade Média. Segundo Hugo, o cristianismo propiciaria novos modelos e objetivos estéticos desconhecidos pelas culturas greco-latinas do passado e ofereceria a tônica da arte moderna. A eleição do cristianismo como ponto de referência da cultura moderna atesta outra leitura influente para a constituição do romantismo francês – a obra *O gênio do cristianismo* (1802), de Chateaubriand. Nesse texto, Chateaubriand alega que a religião cristã deveria ser tomada como modelo para a criação de uma nova poesia, mais autêntica por distanciar-se das influências pagãs, as quais seriam postiças por divergirem do imaginário das épocas modernas, ancorado na visão de mundo do cristianismo.

Essa perspectiva torna-se evidente quando se considera o conceito de gênio de Chateaubriand. Enquanto em outros contextos do romantismo o conceito de gênio chega a assumir uma conotação acentuadamente revolucionária ao associar a autonomia criativa do artista à rebeldia iconoclasta e o gênio é concebido como ente dotado de uma força demiúrgica que, inevitavelmente, o leva a rivalizar com Deus (algo determinante, por exemplo, para o conceito de gênio na linha satânico-prometeica defendida por Shelley), Chateaubriand toma a genialidade como fenômeno íntimo da experiência

de revelação permitida pelo cristianismo. Como o conceito de gênio pode ser visto como a hipérbole do humano, o cristianismo seria apropriado ao engendramento do gênio, visto que permitiria a experiência epifânica de revelação da verdade e dos nexos que unem o indivíduo ao mundo e a Deus. Ao descortinar os mistérios do universo e revelar a verdade, o cristianismo revelaria também o verdadeiro homem – o gênio, símbolo da excelência humana:

> O Cristianismo é uma religião por assim dizer dupla: ocupando-se da natureza humana do ser espiritual, ocupa-se também da própria natureza; faz caminhar lado a lado os mistérios da Divindade e os mistérios do coração humano; ao revelar o verdadeiro Deus, revela o verdadeiro homem. (Chateaubriand, 1952, p.65)

Autoconhecimento, possibilidade de perscrutação da verdadeira essência encerrada na subjetividade e vínculo do humano com o absoluto seriam as características que assinalariam a superioridade do cristianismo frente às crenças da Antiguidade como religião e modelo para arte. Ora, tudo no cristianismo, segundo Chateaubriand,

> oferece a evocação do homem interior, tudo tende a dissipar a noite que o envolve; e uma das características distintivas do Cristianismo é ter sempre unido o homem a Deus, enquanto que as religiões falsas separam o Criador da criatura. Eis, pois, uma vantagem incalculável que os poetas deveriam observar na religião cristã, em vez de obstinarem em desacreditá-la. Porque se ela é tão bela como o politeísmo no tocante ao "maravilhoso" ou no tocante às narrativas de coisas sobrenaturais [...] ela tem, além disso, um aspecto dramático e moral que o politeísmo não possui. (Chateaubriand, 1952, p.65)

Na perspectiva do poeta francês, mesmo matérias oriundas da cultura pagã, como os prodígios sobrenaturais e o maravilhoso, caros à poesia, possuem símiles no cristianismo, não havendo, portanto, perda para a arte se adotar a visão de mundo cristã. Pelo contrário, a arte sob preceitos cristãos tornar-se-ia superior, e tal

superioridade deve-se a sua *dramaticidade* e a seu caráter *moral*, algo ausente nas religiões da Antiguidade. Para Chateaubriand, "a mais bela metade da poesia, a metade dramática, não recebeu nenhuma contribuição do politeísmo, a moral esteve separada da mitologia. [...] No Cristianismo, ao contrário, a religião e a moral são uma mesma e única coisa" (Chateaubriand, 1952, p.65).

As reflexões sobre o gênio em Chateaubriand apoiam-se em argumentos que parecem responder diretamente ao pensamento laico burguês que está no cerne do iluminismo, manifestando aversão à arte neoclássica que, movida pelo ateísmo racional e antirreligioso, busca na Antiguidade pagã seus motivos estéticos. Um posicionamento, inovador, sobretudo no contexto cultural francês da primeira metade do século XIX. Contudo, ao se comparar o gênio de Chateaubriand com a concepção de genialidade de Shelley, o gênio do cristianismo não parece voar tão alto, na mesma esfera dos deuses, como ocorre na corrente de pensamento radical que Shelley segue. Ele subordina-se a um poder maior; seu voo parece limitar-se ao aproveitamento das correntes de ar fornecidas por Deus.

A herança de Chateaubriand manifesta-se em Hugo, como dito, na eleição do cristianismo como um direcionamento estético que serve de alternativa à arte neoclássica, oferecendo assim um fundamento para a arte romântica em oposição à clássica. Ao longo do manifesto do *Cromwell*, Hugo irá colocar em relevo os pontos que permitem ver a arte cristã e romântica como superior à arte clássica e mais adequada ao *Zeitgeist* moderno. Para tanto, o poeta francês inicia seu texto por uma espécie de esquadrinhamento da história da poesia. Essa relação depreende três diferentes épocas estéticas, descritas em analogia com as três idades do homem: infância, juventude, ou "idade viril", e velhice. A cada uma das épocas corresponderia um gênero poético – a ode seria a manifestação poética dominante nos tempos primitivos, a epopeia na Antiguidade clássica e, a partir do cristianismo (portanto, da Idade Média), o drama encontraria sua proeminência, encerrando-se a época da epopeia (Hugo, 1988, p.16-22). Segundo Hugo:

> nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. [...] Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia. (Hugo, 1988, p.16-7)

Essa primeira etapa da civilização humana, época de inocência e louvor a Deus, a qual o homem ainda "toca de tão perto a Deus", em que a religião se manifesta no canto lírico, seria sucedida por outra época, na qual "a sociedade patriarcal sucede a teocrática" (Hugo, 1988, p.17). Essa segunda etapa, marcada por grandes guerras e pelo nascimento dos impérios, seria a Antiguidade, na qual a poesia "canta os séculos, os povos, os Impérios. Torna-se épica, gera Homero" (Hugo, 1988, p.18). Todas as produções da Antiguidade estariam, segundo Hugo, subordinadas ao gênero épico, ao modelo fornecido por Homero, a ponto de mesmo manifestações proeminentes de outros gêneros poéticos, tais como a lírica de Píndaro, as tragédias clássicas ou a obra histórica de Heródoto, serem tomadas por Hugo como manifestações da epopeia, já que versariam sobre os mesmos temas da épica, como a formação da civilização helênica, a mitologia pátria, os heróis e as guerras. Mesmo na estrutura de outros gêneros poéticos cultivados na Antiguidade clássica, Hugo depreende elementos épicos; por exemplo, na intervenção dos coros trágicos ele ressalta semelhanças com a função do rapsodo de narrar os eventos e tecer comentários (Hugo, 1988, p.18-9). Para justificar o fato de tributar toda a criação clássica à epopeia, inclusive a tragédia, Hugo (1988, p.20) chega à seguinte fórmula: "Como Aquiles que arrasta Heitor, a tragédia grega gira em torno de Troia". Ao desacreditar a influência da tragédia sobre a sensibilidade do homem clássico, Hugo (1988, p.21) prepara terreno para a associação do gênero dramático àquela que seria a época posterior à juventude viril e épica correspondente à Antiguidade – época de maturidade do espírito, na qual se operaria o aperfeiçoamento de toda a tradição do pensa-

mento antigo: "Pitágoras, Epicuro, Sócrates, Platão, são archotes. Cristo é o dia".

O drama, para Hugo, diferencia-se dos demais gêneros por colocar em foco a dualidade contida no caráter humano. Os temas e formas da tragédia e da comédia comportariam a completude do homem, dividido entre o elevado e o baixo, o sagrado e o profano, o divino e o terreno. Trata-se de uma perspectiva indispensável para a realização do drama, cuja consciência só seria propiciada pelo cristianismo, visto que essa religião, ao revelar a natureza inefável de Deus, localizada em uma esfera distante da materialidade terrena, separaria a carne do espírito, fornecendo assim os expedientes para o nascimento da arte moderna, pautadas no contrastes entre baixo e elevado que o drama manifesta no cômico e no trágico: "O cristianismo separa profundamente o espírito da matéria [...] Põe um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus" (Hugo, 1988, p.22).

Por colocar em relevo tanto o baixo como o elevado, o cristianismo ofereceria os subsídios para uma arte mais autêntica e absoluta. Assim, a verdade almejada como ideal estético só seria revelada por uma arte cristã. Hugo chega mesmo a afirmar categoricamente a relação do drama, gênero associado à *nova* poesia, com a verdade:

> Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. (Hugo,1988, p.37)

Consciente da dicotomia básica da humanidade – o bem e o mal, o divino e o terreno, o belo e o feio, o cristianismo seria o elemento propiciador dessa verdade da qual a poesia moderna seria dotada:

> O cristianismo conduz a poesia à verdade. Com ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não [é apenas] humanamente *belo*, que o feio existe ao

> lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (Hugo, 1988, p.25)

A associação entre verdade e o emprego do disforme e do baixo na poesia remete a uma ambição de se criar uma arte completa e absoluta já conhecida pelo *Sturm und Drang* e pelo romantismo alemão, principalmente no que tange à poesia dramática. Por exemplo, o *stümer und dränger* Jacob Reinhold Lenz atesta em seus escritos buscar a configuração de um teatro que, mediante a utilização conjugada de elementos elevados e baixos, possa compor um retrato realista da atividade humana e manifestar a beleza por meio da verdade.[10] Georg Büchner, dramaturgo do século XIX que, inspirado em preceitos de Lenz, compôs uma breve dramaturgia (interrompida pela morte prematura do autor aos 24 anos) na qual a síntese entre o trágico e o cômico, o grotesco e o elevado, é posta em evidência (Resenthal, 1961), cita as seguintes palavras de Lenz para justificar seus expedientes estéticos: "Em tudo exijo... vida, possibilidade de existência, aí está certo; não precisamos então perguntar se é bonito ou feio. A sensação de que tudo quanto é criado tem vida, deve estar acima destes dois aspectos e ser o único critério em coisa de arte" (Lenz apud Kayser, 2003, p.83). Para Lenz – e como demonstrou em sua obra, também para Büchner –, a verdade é um atributo intrínseco à beleza, e sua forma de manifestação encontra-se na exploração tanto do feio quanto do belo, opinião que parece também ser defendida por Hugo no *Cromwell*.

Como os produtos artísticos da Antiguidade tomavam como critério fundamental a harmonia, e tal harmonia pautava-se pela

---

10 O amálgama entre cômico e trágico como meio de construção de uma dramaturgia pautada no real mostra-se como um dos objetivos buscados por Lenz em seus escritos, como se pode notar por algumas considerações teóricas de sua autoria acerca do cômico, citadas por Kayser como indício da presença do grotesco no ideário estético do *Sturm und Drang*. Eis um fragmento que demonstra isso: "Chamo simplesmente de comédia, não uma representação que é para todos... A comédia é uma pintura da *sociedade humana* e, quando esta se torna séria, o quadro não pode tornar-se sorridente... Por isso, nossos comediógrafos alemães, *devem escrever de maneira cômica e trágica simultaneamente*" (Lenz apud Kayser, 2003, p.47 – grifo nosso).

exploração da beleza, Hugo nota uma deficiência no ideal estético clássico. Como a verdade conta não apenas com o belo, mas também com o disforme, o conceito clássico de harmonia teria como efeito a parcialidade e a incompletude, enquanto a poesia moderna permitiria a expressão de todas as faces do belo, já que se mostra aberta também ao disforme, algo valorizado por Hugo, pois o ideal da poesia para ele seria a harmonização dos contrários:

> se [...] o meio de ser harmonioso é ser incompleto [...] com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis [...] a poesia dará um grande passo. [...] Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. (Hugo, 1988, p.25)

Já foi mencionado anteriormente o fato de que a busca da completude, da reprodução do todo na arte, surge como uma constante nos escritos estéticos e obras do romantismo, e acaba por refletir uma das ambições principais da poesia romântica – a busca do absoluto. Ao optar por retirar os elementos risíveis e disformes da arte, em nome da harmonia, a arte da Antiguidade não alcançaria o grau de completude das realizações modernas, sendo, portanto, inferior às produções do cristianismo. O cerceamento das realizações da poesia greco-latina do passado a um ideal de beleza limitado acaba por torná-la uma espécie de esboço das produções modernas, inclinadas à completude. Desse modo, Hugo parece desacreditar as estéticas que tomam como modelo a Antiguidade e enaltecer as inovações trazidas pelo romantismo. Dentre essas inovações está o grotesco, categoria que comportaria o horrendo e o risível, elementos, conforme defende Hugo, negligenciados pela arte da Antiguidade e destacados pela arte moderna.

O grotesco assume para Hugo o papel de ponto de distinção entre a poesia moderna e a poesia antiga; é ele, precisamente o elemento que faltava à arte clássica, podendo-se ver em sua ausência

na poesia greco-latina da Antiguidade o indício da inferioridade desta frente às obras nascidas a partir do cristianismo. Os antigos nunca teriam dado a devida atenção ao grotesco por desconhecerem o fato de o homem ser composto pela dicotomia elevado *versus* baixo, algo que apenas o cristianismo teria evidenciado, ao acentuar a separação entre o terreno e o divino. Como o objetivo da arte é ser absoluta e o grotesco seria o reverso do sublime e do belo (categorias conhecidas pelos antigos), sua ausência na poesia do passado poderia ser tomada como uma carência, e dessa perspectiva a poesia moderna mostra-se superior, tendo um importante ponto de distinção:

> eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma é a comédia. E aqui [...], pois acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, porém mais acreditadas, *a literatura romântica da literatura clássica*. (Hugo, 1988, p.26 – grifo nosso.)

Esse fragmento permite uma série de considerações acerca da importância dada ao grotesco pela teoria de Hugo, a qual irmana intimamente essa categoria estética à sensibilidade romântica, algo que acabou por valer ao grotesco um lugar de destaque dentro das considerações sobre a arte do século XIX, dada a ampla divulgação que o prefácio ao *Cromwell* desfrutou. Em primeiro lugar, Hugo considera o grotesco um elemento *novo* introduzido pelo espírito moderno na arte e em toda a tradição estética, guardadas as devidas proporções – afinal, haveria certo exagero em atribuir a uma única categoria todas as transformações que a arte sofreu da Antiguidade à época moderna. Hugo reconhece que o grotesco traz um ímpeto novo à poesia, resultando em uma modificação dos rumos da arte: "e como uma nova condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco".

Essa modificação na arte, promovida por uma única categoria estética que até então era posta à margem da arte oficial, assumiria tais proporções que seria precisamente o diferencial entre a arte do passado e a moderna, visto ser o grotesco "o traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta". O destaque dado ao grotesco no *Cromwell* assume, além da função de determinar a diversidade da arte moderna diante da arte antiga, o papel de concentrar a defesa da estética romântica em oposição à estética clássica, de modo que a legitimidade do grotesco acaba por corresponder a um dos argumentos mais fortes desse manifesto do romantismo que é o texto de Hugo. Ora, o poeta explica ao fim desse trecho que, ao considerar o grotesco ponto de distinção entre a poesia do passado e da atual, está entendendo essa oposição como uma diferenciação entre "literatura clássica e literatura romântica", esta última francamente defendida por Hugo.

Definir o grotesco como peculiaridade moderna, entretanto, não exclui sua presença nas estéticas do passado. Atento a esse fator, Hugo reconhece manifestações do grotesco na Antiguidade. Contudo, o que diferiria a arte romântica da clássica no que concerne ao uso de expedientes grotescos seria o fato de esses apresentarem-se incipientes na arte greco-latina, tendo seu caráter risível e disforme subordinado à perspectiva edificante do belo harmonioso e do sublime. Segundo Hugo (1988, p.28), o trágico, mais adequado à matéria da épica, seria muito mais cultivado entre os clássicos do que o cômico: "a comédia passa quase despercebida no grande conjunto épico da Antiguidade" e, ao tratar de figuras eminentemente grotescas da Antiguidade (como os ciclopes, Vulcano, as parcas, tritões, e demais entidades horrendas ou ridículas), Hugo considera que nelas o grotesco encontra-se atenuado pelo distanciamento da realidade, pela sublimação de sua deformidade, etc.: ciclopes são terríveis, mas são elevados por serem os gigantes forjadores dos raios de Zeus, Vulcano e Sileno seriam risíveis, contudo, o elemento cômico não os recobre perfeitamente por serem divindades. Além

do mais, na Antiguidade, o horrendo e o bufo não se mesclam em um todo indissociável, como ocorreria no grotesco moderno, e tal isolamento comprometeria uma manifestação do grotesco em sua potencialidade máxima:

> O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se, sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. Dissimula-se o mais que pode. Os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias, são antes horrendas por seus atributos que por seus traços [...] Há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante, Midas é rei, Sileno é deus. (Hugo, 1988, p.28)

É flagrante o fato de que Hugo opera algumas distorções da recepção do disforme e do risível no imaginário clássico para atribuir à sensibilidade moderna a valorização do grotesco. Primeiramente, toma como manifestações do grotesco na Antiguidade clássica figuras que encarnariam entidades associadas ao sistema mítico-religioso dos antigos, vislumbrando nelas pontos de comparação com os produtos do grotesco moderno, nascidos de expedientes inventivos ou da apropriação de lendas às realizações estéticas, pertencentes, portanto, a uma esfera diversa da dos monstros da Antiguidade. Em segundo lugar, muitas das figuras citadas por Hugo, se tomadas segundo os critérios do conceito de grotesco definido pelo poeta, pautados nos contrastes seja entre o terrível e o cômico, seja entre o elevado e o baixo, caberiam perfeitamente em sua conceitualização. A figura de Midas, por exemplo, um rei com orelhas de asno, parece refletir com precisão o amálgama entre majestade e deformidade bufa, correspondendo, assim, à perspectiva do contraste que cercearia o grotesco. Com efeito, ao se observar a inclusão de Midas na galeria do que seria o grotesco clássico, elaborada por Hugo, é permitida a visualização da retórica utilizada por Hugo para empalidecer o grotesco clássico quando defrontado com o romântico. Sabe-se que Midas fora dotado com orelhas de asno por ocasião de uma disputa musical entre Apolo e Pã, contenda para a

qual Midas foi escolhido como juiz. Ao julgar Pã superior a Apolo na habilidade musical, o deus solar ter-se-ia ressentido com Midas, dotando-o por isso com as orelhas. Ora, as orelhas de asno parecem antes servir de alegoria da insensatez do ouvinte que julgara inferior a execução musical daquele que é considerado o deus representante de todas as artes, e não um expediente estilístico para a composição de uma figura estética mediante o contraste entre o elevado e o baixo, comum ao grotesco. O rei dotado de orelhas de asno, portanto, não consiste em uma figura estética, mas uma representação mítica, justificável pelo contexto em que está inserido, não tendo qualquer relação com o grotesco; suas características correspondentes ao grotesco só seriam depreendidas por meio de uma aplicação de critérios e julgamentos modernos ao mito, algo que Hugo parece fazer, não apenas com Midas, como com todas as outras entidades grotescas por ele citadas nessa passagem.

Hugo parece incorrer no mesmo equívoco que Hegel, quando este, em sua estética, atribui aos deuses hindus e chineses o elemento grotesco, levado pela constatação do exagero de proporções desses, pela sua multiplicidade de membros e pelo seu caráter disforme – elementos eleitos por Hegel como atributos do grotesco (Bakhtin, 1993, p.39). Consciente ou não desses fatores, Hugo vale-se de tais argumentos para apresentar o papel adverso à sensibilidade clássica que o grotesco representaria, algo de fato justificável pela ausência de uma forma de grotesco nos moldes modernos na Antiguidade. A referência a mitos, e não a obras de arte, parece demonstrar a dificuldade enfrentada por Hugo em encontrar manifestações do grotesco antigo que rivalizem com o moderno.

Foi dito anteriormente que o cristianismo é tomado por Victor Hugo como fenômeno divisor da sensibilidade estética universal, por ter revelado ao homem a dualidade que o comporia; ao elucidar o caráter inefável de Deus, essa religião teria ensinado ao homem que ele é dotado, além de um elemento divino, representado pela alma, de outro elemento terreno, baixo e material. Dessa divisão se depreenderiam as duas categorias eleitas por Hugo como os dois

polos da beleza, que seriam postas em relevo pela arte moderna – à alma corresponderia o sublime, ao material e inferior corresponderia a categoria que comporta as peculiaridades da "besta humana": o grotesco (Hugo, 1988). Categorias pertencentes a polos opostos, sublime e grotesco deveriam ser tomados como elementos complementares, unificados pela operação da harmonia dos contrários que constituiria a beleza absoluta, a qual assinala a superioridade da arte moderna sobre as antigas, da romântica sobre a clássica. A cada época da história da poesia, traçada por Hugo, foi associada um gênero – os tempos primitivos, tomando-se como modelo a Bíblia, teriam a ode lírica de louvor a Deus como gênero dominante, a Antiguidade, por celebrar os grandes feitos do homem, elegera a epopeia, cujo paradigma era Homero, já os tempos modernos, conscientes da divisão do homem entre alma e corpo, sublime e grotesco, expressar-se-iam pelo drama. Não o drama que concebe o trágico e o cômico como categorias separadas, mas aquele que os une em nome da excelência da arte, pois, da perspectiva de Hugo, o contraponto oferecido pelo grotesco tonificaria o sublime; além do mais, apenas o gênero dramático dedicaria a atenção devida ao cômico e ao grotesco. Não desprezando essa parte complementar da beleza, o drama conseguiria expressar a beleza total que residiria nos contrastes:

> A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. *Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários.* Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (Hugo, 1988, p.45 – grifo nosso.)

Dada sua natureza conciliadora de diferenças, o drama conseguiria, inclusive, subordinar a seus desígnios outros gêneros e a matéria por eles fornecida:

> O drama é a poesia completa. A ode e a epopeia não o contém senão em germe; ele as contém, uma e outra, em desenvolvimento; ele as resume e encerra ambas. Mas é sobretudo a poesia lírica que convém ao drama, nunca o perturba, dobra-se a todos os seus caprichos, folga sob todas as suas formas, ora sublime em Ariel, ora grotesca em Calibã. Nossa época, dramática antes de tudo, é por isso mesmo eminentemente lírica. (Hugo, 1988, p.40)

Friedrich Schlegel, movido por uma intenção semelhante à de Victor Hugo, em *Conversa sobre a poesia*, já havia eleito um gênero que definiria a produção poética moderna, sua escolha recaiu sobre uma modalidade estética estranha à Antiguidade – o romance, ao qual, inclusive associou o grotesco, como expediente estético unificador de oposições, na sua formulação do arabesco. Hugo vale-se das divisões canônicas da poesia em gêneros, já presentes na poética de Aristóteles, escolhe o drama e vê nele elementos muito próximos aos apontados por Schlegel em suas considerações sobre o romance – além da já referida ligação com a sensibilidade moderna, a capacidade de comportar outros gêneros, realizar a conjugação das oposições e expressar a matéria estética marginalizada pela tradição da arte, como o disforme e o ridículo. Curiosamente, Hugo estreita as relações da lírica com o drama; possivelmente concebe a lírica como um gênero passível de criações livres, frutos de uma fantasia aberta ao absoluto e sem limites. As experiências da lírica atenderiam aos propósitos do drama ao conseguir dar forma tanto ao sublime quanto ao grotesco, materializados na passagem supracitada do *Cromwell*, respectivamente, na figura de duas personagens de Shakespeare presentes em sua peça *A tempestade*, o belo e virtuoso espírito aéreo, Ariel, e o hediondo e vil demônio, Calibã.

A escolha dos poetas que personificariam o gênio moderno também aproxima os textos de Schlegel e Hugo. Os nomes de Cervantes, Ariosto, Dante e Shakespeare surgem em ambos na galeria dos faróis da estética moderna. Com feito, foi por intermédio de textos como *Conversa sobre a poesia* e o prefácio ao *Cromwell* que esses autores foram inscritos na história da arte como arautos da li-

teratura moderna e mitos do romantismo, sobretudo aquele que dentre eles se sobressairia, segundo a opinião praticamente unânime dos românticos – William Shakespeare. Diz Hugo: "Shakespeare é o drama, e o drama que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual" (Hugo, 1988, p.37).

Hugo e Schlegel assemelham-se também por atribuir, às obras dos poetas por eles indicados como modelos da nova poesia que defendem, características do gênero que escolheram para definir sua visão de literatura ideal, mesmo que de fato tais autores tenham sido celebrizados pela prática de outras modalidades literárias. Schlegel diz que muitos dos elementos dos dramas shakespeariano remetem ao romance, incluindo-o, assim, no rol de prosadores como Sterne, Ariosto e Cervantes, realizadores dos arabescos elogiados em suas considerações. Como o elemento romanesco unificaria esses autores modelares para a modernidade, Schlegel associa o gênio moderno ao romance. Hugo, de modo semelhante, em torno de Shakespeare, agrupa poetas e obras que suscitaram a renovação da tradição literária ligados a gêneros diferentes do drama. Seus três grandes gênios modernos seriam Shakespeare, Dante Alighieri e John Milton; os poemas que celebrizaram esses dois últimos, respectivamente, *A divina comédia* e *O paraíso perdido*, seriam eminentemente dramáticos.

Além de ignorar os vínculos estéticos dessas obras "modernas" com a Antiguidade clássica – o que comprometeria a adequação de Milton e Dante ao esquema de oposição clássico *versus* romântico –, Hugo, para localizá-los no que ele chama de terceira época da poesia, vale-se de argumentos um tanto parciais e que deslocam os dois poemas de seus contextos originais. *A divina comédia*, segundo Hugo, poderia ser filiada ao drama devido ao título de *comédia* que Dante lhe conferiu; já *O paraíso perdido* seria dramático pelo motivo de Milton ter concebido, originalmente, o monólogo de Satã para que integrasse uma tragédia (Hugo, 1988, p.41). A escolha de Dante e Milton por Hugo, todavia, justifica-se pelo fato de os dois

poetas, como Shakespeare, terem utilizado com maestria o expedientes do sublime e do grotesco – aliás, especialmente do grotesco, visto ser ele o divisor de águas entre a poesia clássica e a romântica. Shakespeare, Dante e Milton, "os três maiores poetas modernos", teriam, para Hugo, imprimido "a tinta dramática em toda a nossa poesia", suas obras seriam, portanto, "mescla do grotesco e do sublime" (Hugo, 1988, p.41).

A despeito de o grotesco ser um dos fundamentos principais para a apologia do romantismo no prefácio ao *Cromwell*, sua conceitualização, devido à dicção poética do texto e da retórica de manifesto, surge de forma um tanto fugaz. Hugo opta por definir o grotesco antes por metáforas, exemplos e em contraponto à arte da Antiguidade, que por meio de uma categorização precisa.

> No pensamento dos Modernos [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte, de um lado cria *o disforme* e *o horrível*, do outro, *o cômico* e *o bufo*. Põe ao redor da religião *mil superstições originais*, ao redor da poesia *mil imaginações pitorescas*. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média, é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com estas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inúmeras paródias da humanidade. São criações de sua fantasia estes Scaramuccias, estes Crispins, estes Arlequins, trejeitadoras silhuetas de homem, tipos completamente desconhecidos da grave Antiguidade. É ele enfim que, colorindo alternadamente o mesmo drama a imaginação do Sul e com a imaginação do Norte, faz cabriolar Sgnarello ao redor de D. Juan e restejar Mefistófeles ao redor de Fausto. (Hugo, 1988, p.29 – grifo nosso)

Muitas referências a textos, *leitmotivs* e personagens que serviram ao fundamento dos postulados românticos podem ser encon-

trados nessa passagem. Primeiramente, Hugo faz uma referência às funções do grotesco de dotar a religião de "superstições originais" e a poesia de "imaginações pitorescas". Schlegel, quando se referia aos arabescos, elogiava justamente o fato de eles dotarem a poesia de um elemento imprevisível, inventivo, e mesmo desorientador, nascido da fantasia espontânea, algo muito parecido com as "imaginações pitorescas" que, segundo Hugo, o grotesco forneceria à poesia. Além do mais, quando Hugo diz que o grotesco povoa a religião de "mil superstições originais" parece falar em sintonia com a conhecida preocupação dos românticos em recuperar as superstições populares e o revigoramento da religião para que ela possuísse uma atuação mais profunda na vida humana, revertendo-se em algo íntimo da poesia, algo presente no discurso sobre a mitologia de Schlegel, em *Conversa sobre a poesia*.

A seguir, Hugo vale-se da configuração da imagem do diabo, partindo possivelmente de suas representações no imaginário medieval para apresentar expedientes tradicionalmente associados ao grotesco, como a bestialização do humano. Ora, o diabo, tradicionalmente antropomórfico, é dotado de características de animais. A bestialização do humano por si só pode ser considerada grotesca, visto operar o amálgama entre opostos (homem *versus* animal) e, dentro da teoria de Hugo, revelar de forma literal o *tópos* da *besta humana*, correspondente ao grotesco.

Posteriormente, a tradição artística e o pensamento estético são evocados por Hugo para a materialização do grotesco. Callot, o gravurista do século XVII que registrou as imagens jocosas da *Commedia Dell'Arte*, surge como exemplo de grotesco, as figurações horrendas do Inferno dantesco e o ciclo de imagens diabólicas e trágicas de Milton veem conferir cores sombrias ao grotesco, que, com a referência de Callot, mostrara-se jocoso. Contudo, o riso retorna à esfera do grotesco a seguir, quando tipos cômicos como Crispim e Arlequim são citados como entidades desconhecidas pela Antiguidade, época, para Hugo, avessa ao grotesco. O riso leve e o horror sinistro posteriormente parecem se harmonizar no grotesco, quando Hugo, possivelmente em reminiscência do texto *D'Allemagne*,

de Mme. de Staël, colhe da literatura do sul uma figura cômica bufa – o Sganarello, criado em *D. Juan*, de Molière, e da literatura do norte uma personagem ambiguamente dotada de uma espirituosidade jocosa e de um caráter acentuadamente terrível – o Mefistófeles, de Goethe.

Pode-se observar assim que, nesse fragmento de Hugo, desfila a multidão grotesca legada pela tradição literária e pelo imaginário cristão aos românticos. Entre cabriolas ou de rastos, exibindo caretas cômicas ou carantonhas horrendas, surgem figuras ridículas ao lado de hediondas, vis ao lado de cruéis – momos e demônios. A partir desse fragmento podemos chegar à conclusão de que o conceito de grotesco definido por Hugo circunscreve todas as manifestações do feio e do baixo. Assim, o caráter disforme – seja encontrado no riso, seja no horror – corresponde, portanto, ao grotesco. Quando, em outra passagem do *Cromwell*, Hugo elege os múltiplos tipos grotescos perceptíveis na arte (os quais, emblematicamente, são retirados de obras influenciadoras dos românticos, tais como as de Goethe, Molière e Shakespeare), a associação do grotesco ao bufo e ao horrendo torna-se ainda mais evidente. Hugo divide as personagens grotescas em três tipos: o primeiro deles é o que ele chama de *massas homogêneas*, como a Ama de Julieta, de Shakespeare, por compor um tipo vulgar e ridículo, parece remeter ao grotesco encarnado como bufonaria popular. Depois, Hugo cita as personagens que estariam no *tópos* do grotesco *marcado pelo terror*, destacando como exemplos tipos cruéis e horrendos que encarnariam o caráter sinistro do grotesco, tais como Ricardo III, de Shakespeare, o Mefistófeles, de Goethe, e o Tartufo, de Molière. Por fim, o terceiro tipo grotesco encerraria aquelas personagens galantes, dotadas de algo de ridículo, ou mesmo diabólico, tais como o Mercútio, de Shakespeare, ou D. Juan, que figura em uma longa tradição da literatura universal, desde *O burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina, até o *D. Juan*, de Molière, ao qual Hugo faz referência mais direta. Essas personagens comporiam o grotesco *velado pela graça e elegância*, por essas instâncias (graça e elegância) não constituírem atributos associados ao grotesco; a inclusão dessas

personagens no mesmo patamar dos monstros risíveis e horrendos de Hugo, permite que se evidencie a constante incidência no grotesco no drama. Ora, Victor Hugo reconhece que a presença do grotesco no drama seria indispensável,[11] já que, "graças a ele, não há impressões monótonas", pois o grotesco "Ora lança riso, ora lança horror na tragédia" (Hugo, 1988, p.46).

O grotesco ainda teria a sua importância assegurada por revelar um tipo de beleza mais variado e rico, expressando o caráter diversificado das criações modernas: contrastes que aspiram à verdade e ao absoluto, algo desconhecido pela arte da Antiguidade, preocupada unicamente com o belo. Alega Hugo que:

> O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (Hugo, 1988, p.33)

Como o belo clássico consistiria num modelo organizado por critérios harmônicos, circunscrito a regras delimitadoras, o feio, por corresponder à exceção do belo, desdobrar-se-ia em múltiplas manifestações. Daí o fato de a forma de beleza moderna ser mais variada que a antiga, visto que, dedicando-se a incorporar o feio à

---

11 A insistência de Hugo em defender a presença do grotesco no drama remete a uma discussão antiga dos estetas românticos e dos que preparam terreno para a estética romântica. Por isso, é válido lembrar que o texto considerado a primeira defesa do grotesco na história da arte mais recente nasce em meio às querelas entre os defensores do drama mais rigorosamente assentado em gêneros fechados do *Aufklärung* e artistas que queriam um teatro mais pautado em elementos populares e aberto à experiência da mescla do cômico ao trágico. Trata-se do texto de Justus Möser, *Arlequim, ou a defesa do cômico grotesco* (1761). Nessa obra, o próprio Arlequim defende a sua inclusão nos dramas, mesmo os sérios, alegando que a alegria e o riso são atributos humanos nobres que não deveriam ser desprezados.

arte, teria uma possibilidade maior de alternativas para realizar a beleza. Por conta disso, ao longo do prefácio do *Cromwell*, o grotesco, categoria que comporta as diversas facetas do feio, é tratado como meio de conferir variedade à beleza, acabar com a monotonia e como veículo das novidades introduzidas na poesia. A perspectiva do feio parece ser, portanto, indissociável do conceito de grotesco de Hugo.

Enquanto o conceito de arabesco de Schlegel confere ao grotesco a função de operar a união do heterogêneo, configurar os contrastes da arte e de dar vazão à criatividade sem limites, Hugo parece conceber o grotesco apenas como uma das partes, mesmo que de suma importância, que comporiam a harmonização dos contrastes, que concederiam à arte romântica a superioridade sobre a clássica. Com efeito, autores como Wolfgang Kayser (2003) e Hugo Friederich (1976) atentaram para a intimidade com que Hugo associa o conceito de feio à categoria do grotesco. Ao se observar os atributos aplicados ao grotesco em *Cromwell*, todos eles localizados no polo do risível e do terrível, por expressarem o baixo e o disforme, parece realmente ser autorizada uma relação de quase sinonímia entre grotesco e feio. Kayser, ao refletir sobre a relação estabelecida por Hugo entre grotesco e feio, expressa-se nos seguintes termos:

> para Victor Hugo, os aspectos do grotesco não se esgotam com o cômico-burlesco e o monstruoso-horroroso. Ele o aproxima do feio [...]. É certo que com isto o conceito se dilui perigosamente e, quando Hugo estuda na poesia, nas artes plásticas e nos costumes "o surgimento e a marcha do grotesco" a partir da Antiguidade, parece às vezes, mal haver ainda uma delimitação. [...] Será suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa, quer dizer, no mesmo plano que o verso branco, o alexandrino, o conto na primeira pessoa, ou o drama em cinco atos. Às vezes Hugo parece tomá-lo neste sentido. Um nexo mais profundo é dado pelo leitor que, muitas vezes, não quer decidir previamente, preferindo fazer sua resposta depender da conexão em que a forma exterior individual tem seu lugar e função. Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um con-

> teúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no "grotesco". [...] Esta forma de pensar não é alheia de maneira alguma a Victor Hugo. Tão logo após os exemplos, chega ao essencial [...]. Ele vai mesmo, imediatamente, além do grotesco como um todo e o concebe como função em uma totalidade maior. Torna-o como polo de uma tensão, em que o sublime é constituído em polo oposto. Então o grotesco não se lhe apresenta como característica de toda arte moderna, mas se desdobra como "meio de contraste": o objetivo propriamente dito da arte reside na união harmoniosa de ambos, em favor da beleza. (Kayser, 2003, p.60)

Segundo Kayser, a definição da categoria do grotesco em similitude com a categoria do feio, feita por Hugo, torna sua conceitualização um tanto imprecisa, e mesmo superficial. Somente quando o grotesco é tomado como parte integrante de uma estrutura opositiva ele tem como contraponto o sublime, e a contribuição dada pelo *Cromwell* à história do grotesco assume sua importância. Kayser, por demonstrar em sua teoria a preocupação com a depreensão de uma estrutura do grotesco, parecerá inclinado a aceitar melhor a delimitação estrutural presente na dicotomia grotesco-sublime destacada por Victor Hugo; daí suas reservas em relação a uma associação muito estreita entre os conceitos de grotesco e de feio.

Com efeito, a aproximação da categoria do grotesco com o conceito de feio presente em *Cromwell* parece eclipsar em certa medida as idiossincrasias do grotesco e, sobretudo, sua função dentro do quadro definido pelo próprio Hugo como o da poesia moderna. Dessa perspectiva, a defesa do grotesco como categoria distintiva e valorativa da "nova poesia" parece assumir os contornos da defesa do feio na arte, um conceito de feio, por sua vez, distinto da categoria do belo. Já, quando tomado como conceito que compõe a beleza moderna em uma relação antética e complementar com o sublime, o grotesco surge com maior força dentro do *Cromwell*, recebendo uma definição mais específica, além de ter um destaque em sua função dentro da história da arte. À certa altura do *Cromwell*, Hugo diz que o contato com o grotesco conferiu ao sublime moderno uma

acentuação ainda maior de sua beleza mediante a dinâmica do contraste. No âmbito da conceitualização do grotesco, o contato com o sublime, presente no prefácio ao *Cromwell*, parece igualmente acentuar a importância do grotesco dentro da poesia. Ora, a unicidade que o sublime aparenta possuir dentro da teoria de Hugo – na qual é tomado como potencialidade máxima do belo – surge como uma referência que, em contraponto, acentua a diversidade que o belo assume na instância do grotesco, variedade essa que confere, segundo Hugo, à poesia romântica sua identidade, e mesmo sua superioridade.

Por trazer no seu bojo uma série de manifestações estéticas estranhas ao cânone clássico, em geral o grotesco é visto como um elemento novo dentro da arte, principalmente na canônica. Os românticos diferem de seus predecessores por terem tratado da matéria do grotesco com bastante atenção, conferindo "gravidade" a suas manifestações, de modo que o grotesco, no romantismo, por um lado afasta-se um pouco de sua tradicional associação ao cômico e, por outro, encontra lugar de destaque nas reflexões estéticas. Esses fatores implicam a inevitável intimidade do fenômeno romântico com o grotesco e, de fato, o prefácio ao *Cromwell* filia-se a essa tradição dentro do pensamento romântico, que encontrou no grotesco um marco de sua identidade, algo que Victor Hugo demonstrou também em sua produção artística.

Aliás, muitas das obras de Victor Hugo apresentam a aplicação prática dos preceitos defendidos em *Cromwell*, a começar pela própria peça à qual o famoso manifesto serve de prefácio, além de muitos de seus famosos romances, tais como *Hans da Islândia* (influenciado pela tradição do romance gótico inglês), *O homem que ri* e *Nossa Senhora de Paris*. Esse último título, romance com claras pretensões históricas que, retratando uma pequena comunidade do final da Idade Média que orbita em torno da famosa catedral de Notre-Dame, acaba por elucidar toda a riqueza dos costumes e do imaginário medieval defendendo-o como matéria de inspiração legítima para a arte. Em *Nossa Senhora de Paris*, Hugo coloca em destaque a tensão estética entre grotesco e sublime, na qual se es-

barra a todo momento no romance. Todas as personagens dessa obra são dotadas de características ambivalentes: Esmeralda divide-se entre uma beleza fatal e uma frivolidade ingênua; Phoebus é marcado por um misto de atrativos galantes e vilania; e toda a franca e ardente crueldade de Frollo, de certa forma, ameniza-se ante sua devoção religiosa, não menos intensa e sincera. Mesmo com todos esses exemplos, as personagens que mais claramente representam os contrastes hugoanos são Quasímodo e a Notre-Dame, a qual, por ser insuflada de vida, tanto pelas descrições de sua arquitetura irregular, feitas pelo narrador, quanto pelo som dos sinos tocados por Quasímodo, pode ser considerada uma personagem, talvez a mais importante, já que ela sintetiza toda as outras figuras cujos destinos incertos se desenrolam no entorno dela.

Quasímodo, o sineiro disforme, pode ser tomado como a personificação do grotesco. Suas descrições pelo narrador mostram suas feições e trejeitos, estranhos à anatomia e aos costumes humanos comuns, por meio de analogias animalescas. Quasímodo possui dentes de fera, uma protuberância sobre os olhos semelhante a um ovo, uma corcunda repulsiva, move-se pela catedral com a desenvoltura e o equilíbrio de um animal. Além do mais, as superstições de sua época e alguns eventos ocorridos em sua infância aproximam-no do mundo sobrenatural: Quasímodo, como o *Wechselbalg* do folclore germânico (crianças trocadas por fadas), foi deixado no lugar de Esmeralda quando esta fora sequestrada por ciganos e, desde criança, a população atribuía sua feiura a origens diabólicas. Por ter sido apartado do convívio dos homens, seja pela hostilidade desses à sua hediondez, seja pela surdez causada pela exposição direta aos sons dos sinos, Quasímodo acabou por bestializar-se, tornando-se rude e mesmo incomunicável. Na alma de Quasímodo, contudo, a bestialidade rivaliza com uma humanidade sublime, e acaba por ser derrotada, já que o sineiro disforme revela-se, de todas as personagens, a mais prenhe de virtudes. Há um contraponto complementar na relação entre Quasímodo e Notre-Dame, a imponente catedral, que, a despeito de suas grandes dimensões e de sua função de materializar a glória de Deus – características su-

blimes –, guarda algo imanentemente grotesco em sua construção irregular e híbrida, nas gárgulas e demônios que convivem com santos em sua ornamentação. A junção grotesco/sublime, que de imediato já se manifesta na igreja, acentua-se ainda mais ao se equiparar Notre-Dame e o sineiro. Quasímodo é íntimo da igreja: os relevos tortuosos da fachada de Notre-Dame encontram correspondência nos membros tortos de Quasímodo e, quando o corcunda toca os sinos da greja, ele torna-se a sua alma, o elemento que a torna viva.

Na busca por pontos de distinção entre seus postulados e as fórmulas artísticas legadas pela tradição, muitos românticos apropriaram-se do grotesco como elemento eminentemente romântico e, a exemplo de Victor Hugo, dissociaram o conceito da arte produzida na Antiguidade. Os argumentos dos românticos que servem ao não reconhecimento da participação do grotesco nas estéticas da Antiguidade parecem dever-se à quase inexistência de produtos artísticos grotescos na arte neoclássica, a qual, como se sabe, busca seus modelos na cultura greco-latina. Com efeito, preceitos da Antiguidade como a fidelidade à natureza, a eleição da harmonia e do comedimento, como atributos essenciais à beleza, e a construção de uma estética edificante para a sociedade parecem opor-se a determinadas características do grotesco, tais como a subversão do verossímil, a configuração da arte por contrastes agudos e a desorientação do espectador mediante a exploração de motivos considerados de mau gosto, marginais ou lúdicos às raias da gratuidade. Esses fatores confluem para a relação conflituosa que as estéticas clássicas e o grotesco nutrem dentro da história da teorização da categoria estética, mesmo que as origens do grotesco remetam à Antiguidade. A aceitação do grotesco pelos românticos, no contexto dessas discussões, parece dever-se, em certa medida, a sua tentativa de se afastarem da tradição clássica que orientava seus predecessores. E, como os românticos empenharam-se em definir os contornos do grotesco para se opor à tradição artística que pretendiam suceder, a tensão entre clássico e grotesco pode servir para o entendimento dessa última categoria.

À margem da Antiguidade

No século XV, quando foram encontrados os estranhos afrescos que adornavam a *Domus Aurea* de Nero, uma polêmica se instaurou entre os estetas europeus. Seriam aqueles bizarros híbridos uma expressão autêntica das artes plásticas da Antiguidade? Pintores de fama no Renascimento adotaram o novo estilo, traduzindo por meio dos volteios dos grotescos o gosto pelos jogos presentes na união de formas desconexas que desafiam a lógica, a crença no princípio analógico da natureza, ou apenas a evolução de imagens em formas elegantes capazes de entreter tanto os olhos quanto a mente. O fato de evocarem as formas livres dos sonhos legou a esses ornamentos o título de *sogni dei pittori*, estando assim pronta a analogia entre o grotesco, o onírico e a liberdade criativa. Se a prática confirmou a aceitação dos grotescos como nova forma estética, a opinião oficial dos estetas parece refutar a legitimidade do grotesco. Conforme lemos em praticamente todas as obras de referência sobre a teoria do grotesco, Vasari, apoiando-se no discurso contido no *De Architectura*, de Vitrúvio, condena os grotescos, chamando-os de produtos insensatos, não fiéis às formas da natureza e, portanto, não condizentes com os modelos de beleza fornecidos pelos clássicos. Tanto Kayser quanto Bakhtin aludem ao julgamento negativo sobre os ornamentos grotescos feito por Vasari, que tomou como base o texto de Vitrúvio, e destacam que na opinião do esteta renascentista pesou a defesa da verossimilhança, conceito ao qual tais ornamentos não parecem se adequar, por conta de suas formas maravilhosas. É digno de nota o fato de que, para apoiar seus argumentos, Vasari tenha recorrido a fontes da Antiguidade.

Ao se observar o tratado de arquitetura de Vitrúvio, texto que, devido a sua minúcia, constitui um importante registro das técnicas de construção de edifícios da Antiguidade, encontram-se, além de descrições de técnicas, registros de saberes oriundos de variadas esferas e inclusive prescrições acerca do que seria o "bom gosto". Quando Vitrúvio escreve sobre o quanto a luz solar deve ser considerada na disposição das construções, pesa sobre ele toda a tradição

da medicina antiga, que atribuía ao sol influência sobre o sangue, e assim sobre os humores do corpo e, consequentemente, sobre o caráter dos homens, algo que já se observa nos postulados da medicina de Hipócrates; quando disserta sobre as máquinas, dialoga com os conhecimentos legados por Arquimedes; quando descreve seu ofício, remete a célebres arquitetos e artesões gregos e macedônios; e mesmo por trás da elaboração de seu discurso estão os preceitos da retórica aristotélica. Pode-se dizer, portanto, que é na esteira da tradição oficial do pensamento da Antiguidade que os dez livros do *De Architectura* são escritos, de modo que a tradição surge como um ponto de referência ao qual não escapam nem mesmo os juízos estéticos presentes na obra. A passagem na qual Vitrúvio faz alusão a um estilo ornamental muito semelhante ao que veio a ser chamado de grotesco encontra-se precisamente na parte V do sétimo livro da obra, passagem na qual o arquiteto romano prescreve conselhos quanto ao melhor uso de revestimentos para paredes de edifícios privados (em outros livros, Vitrúvio disserta sobre a construção de templos sacros, propriedades rurais e edifícios públicos), assim como quais seriam os afrescos mais indicados à elegância das construções. Vitrúvio começa sua explanação apresentando um breve esboço dos costumes mais antigos de ornamentação, destacando os motivos mais recorrentes nessas formas de decoração a fim de tomá-las como modelo de um gosto refinado e equilibrado. Vejamos um trecho no início da parte V do sétimo livro do *De Architectura*:

> Para as demais salas, isto é, as salas de primavera, outono e verão, bem como para os átrios e corredores peristilos, adotou-se, pelos antigos os costumes de pintá-los com motivos determinados, utilizando-se materiais apropriados. *Com efeito, a imagem pintada nos dá uma ideia do que existe ou do que pode existir,* como a ideia de um homem, de um edifício, de um navio, e das demais coisas, *corpos certos e definidos que, por semelhança, são tomados como exemplos para a realização das figurações.* Com base nisso, os antigos que instituíram a decoração mural imitaram primeiramente as variedades e as disposições dos veios do mármore, e, em seguida, diversos arranjos de triângulos e faixas ocres.

> Mais tarde, passaram a imitar até mesmo a forma dos edifícios, as projeturas salientes das colunas e das cumeeiras e, doutra parte, em locais abertos como as êxedras, em razão da amplitude das paredes, representam frontões com cenas trágicas, cômicas ou satíricas; passaram a ornamentar os passeios em virtude do comprimento de seu espaço, com variedades de paisagens, *exprimindo, por meio de caracteres bem definidos,* as particularidades dos locais. Assim, pintaram-se portos, promontórios, praias, rios, fontes [...], assim como, em alguns lugares, deixaram grandes pinturas contendo imagens dos deuses ou ilustrações de fábulas, e também as batalhas da guerra de Troia, ou as éranças de Ulisses por diversas paragens, *e outras que, tal como essas foram criadas pela natureza.* (Polião, 2002, p.170 – grifo nosso)

Por esse fragmento podemos inferir uma série de considerações acerca do tipo de ornamento eleito por Vitrúvio como belo, os critérios dessa beleza e as funções às quais são comumente destinados os afrescos. Em primeiro lugar, pode-se dizer que esta modalidade ornamental servia principalmente ao adornamento de caráter secular e não religioso, visto ser concebido para ocupar propriedades privadas, possivelmente atendendo ao deleite desinteressado do espectador. Em segundo lugar, tais ornamentos deveriam tomar como critério de beleza a verossimilhança, representando cenas apropriadas ao contexto em que estavam inseridos, cenas essas compostas por imagens tomadas da natureza ou da tradição cultural conhecida, tais como os antigos textos gregos. Daí, pode-se deduzir que o costume dos antigos, lembrado por Vitrúvio, consistia em compor ornamentos que imitassem, por meio de "formas bem definidas" e precisas, "o verdadeiro", a matéria conhecida por todos, com um referente mimético na realidade natural ou amparados na tradição cultural da época. Seu critério de beleza, portanto, é a verdade; em virtude disso, os ornamentos adequados ao bom gosto deveriam tomar como objeto formas "criadas pela natureza". Apresentado os modelos que deveriam ser seguidos, Vitrúvio descreve uma prática que, pelo que indica seu texto, se tornara praxe entre seus contemporâneos, e consistia em uma novidade dissonante da

tradição harmônica e verossímil que o arquiteto romano defende. É nesse "novo costume" censurado por Vitrúvio que se podem encontrar as semelhanças com os expedientes do grotesco:

> *Mas esses exemplos tomados com base em coisas reais são agora reprovados de forma injusta.* Com efeito, pintam-se nos tetos *monstros,* de preferência a imagens baseadas *em coisas reais.* Em lugar de colunas, colocam-se cálamos, em lugar de frontões, enroscaduras estriadas com folhas crespas e volutas, assim como candelabros sustentando representações de pequenos edifícios, caulículos brotando com volutas das raízes sobre suas cumeeiras, muitos tendo, sem a menor razão, estatuetas sentadas por cima, e mais canículos repartidos ao meio portando estatuetas, algumas com cabeças humanas, outras com cabeças de animais que, no entanto, *não existem, que não podem nem poderão vir a existir.* Logo novos costumes impuseram-se de tal forma que maus juízes poderiam tomar por ignorância a força das artes. Como, pois, um cálamo poderia sustentar um teto, ou um candelabro sustentar os ornamentos de um frontão, ou calículo, tão delgado e tão mole, suportar uma estatueta sentada, ou de raízes medrarem flores e estatuetas divididas ao meio? E, no entanto, os homens, vendo *essas coisas falsas*, não se censuram, mas deleitam-se, *nem atinam se alguma delas pode existir ou não.* Pelo contrário, mentes obscurecidas, não conseguem provar, por julgamentos incertos, com autoridade e com o argumento do decoro, *o que pode existir,* nem devem auferir seu juízo a pinturas que *não sejam semelhantes ao verdadeiro* nem se feitas elegantes *segundo a arte*, e, por esse motivo, julgá-las corretamente, a não ser que tivessem as razões certas da argumentação explicadas sem hesitação. (Polião, 2002, p.170-1 – grifo nosso)

De imediato, o autor de *De Architectura* expressa sua indignação diante do fato de um novo critério ter-se imprimido na elaboração dos ornamentos; segundo Vitrúvio, os adornos tributários das "coisas reais" não estão mais em voga, já que muitos artistas se comprazem em pintar "monstros" para fins de decoração. Tais "monstros" representariam a subversão das regras físicas e das formas usuais da natureza: tetos sustentados por colunas com formas

de ramos frágeis, candelabros de formas florais que suportam edifícios, corpos híbridos entre homens e animais brotando de raízes vegetais, entre outras, constituindo assim formas falsas do que "não existe, que não podem nem poderão existir". Atentando-se ao fato de Vitrúvio citar esse estilo ornamental como uma prática usual em sua época, algo evidente em seu descontentamento com a reprovação de seus contemporâneos aos modelos de ornamentos realistas do passado, pode-se deduzir que as formas do grotesco não apenas eram amplamente conhecidas pelos romanos, como encontravam lugar de destaque no gosto e costumes da época.

Ao contrário do que frequentemente se supõe, tomando como base os legados de harmonia e fidelidade à natureza passados da Antiguidade à arte dos tempos modernos, os jogos pictóricos inverossímeis do grotesco parecem ter contado com a aprovação dos antigos a ponto de, para Vitrúvio, representarem uma ameaça aos primados do belo assentado nos postulados da verdade. A resistência que Vitrúvio reserva ao grotesco deve-se ao fato de que seus critérios estéticos remetem à tradição "oficial" das artes da Antiguidade, cujos pontos de referência podem ser encontrados no estatuário helênico e na poética aristotélica, exemplos esses que tomam a fidelidade à realidade empírica e a busca de expressão do verdadeiro como vias pelas quais se alcançaria a excelência artística; daí os grotescos, por evidenciariem o impossível, serem referidos pelo autor como "coisas falsas", criadas para o entretenimento de mentes obtusas, que com elas deleitam-se sem questionar se "alguma delas pode existir ou não".

Como o discurso de Vitrúvio se sustenta na tradição, podemos concluir que sua opinião condiz com a voz dominante de sua época. Já a prática de tais ornamentos sugere outro fenômeno – a existência de critérios de beleza diversos dos encontrados nos textos oficiais; critérios esses aplicados a uma arte lúdica, inventiva e fantasiosa. Poucas afirmações seguras podem ser feitas a respeito da adesão ou deferimento do gosto da Antiguidade pelos ornamentos que seriam conhecidos como grotescos, já que não se conta com grande quantidade textos greco-latinos que tratem do assunto. Na verdade, o

breve fragmento do *De Architectura* é o único registro escrito dessa prática. Todavia, recorrendo-se aos tratados estéticos que chegaram aos modernos, encontra-se certo repúdio a toda sorte de manifestações artísticas não tributárias ao verdadeiro, à harmonia e mesmo ao elevado; conceitos aos quais as características do grotesco não são adequadas, chegando, pelo contrário, mesmo a opor-se. Os costumes, contudo, como atestam o exemplo da prática dos ornamentos grotescos, demonstram que o que depois assumiria a forma do primado do bom, do belo e do verdadeiro, não constitui uma unanimidade do gosto da época, mas sim um fator dominante.

De fato, nos mais célebres textos em que o Ocidente foi buscar sua referência do que seria o gosto estético do homem da Antiguidade não se encontra um lugar de destaque ao grotesco, e mesmo outras categorias estéticas associadas ao vulgar e ao riso surgem insignificantemente nos antigos tratados que sobreviveram à queda das civilizações grega e romana. Nas obras literárias preservadas (comédias, sátiras e paródias) encontram-se algumas manifestações semelhantes ao grotesco. Nas artes plásticas, o elemento disforme aparece na representação de entidades antagônicas e caóticas, tais como nos mitos ctônicos. Contudo, tomá-las como grotescas seria um tanto errôneo, já que suas formas hediondas são configuradas em consonância com seu papel dentro do contexto mítico-religioso da Antiguidade no qual representariam o elemento caótico do Cosmo. Com efeito, os motivos presentes nas artes plásticas da Antiguidade não parecem ser passíveis de uma analogia com as manifestações das artes plásticas das épocas mais recentes, já que, apesar de surgirem do uso de expedientes estéticos, boa parte do estatuário e afrescos da Antiguidade atendem a motivos religiosos – beleza, harmonia e disforme parecem servir mais a funções alegóricas, e mesmo performáticas, do que para a constituição de unidades estéticas. Por isso, para se pensar na recepção de manifestações estéticas semelhantes ao que modernamente se chamou de grotesco, parece ser mais seguro ater-se a outras esferas, como a dos costumes populares e das artes literárias. Com relação aos costumes populares, possivelmente motivos semelhantes aos do grotesco poderiam ser

encontrados. Todavia, é difícil analisá-los, uma vez que decorrem de atividades anônimas e orais, não havendo registros delas, portanto. É possível intuir suas formas devido às suas reverberações em obras da cultura erudita, por exemplo, em vários expedientes risíveis das comédias. Como a cultura popular não deixou registros nem comentadores, considerações sobre a relação dos clássicos com o grotesco só podem partir do material fornecido pela cultura oficial e nessa, como Victor Hugo já havia notado, o que se poderia chamar de grotesco, quando surge, se dá de forma muito incipiente.

As três mais célebres poéticas clássicas – cada qual pertencente a um período da Antiguidade e a um autor diferente, a saber, Aristóteles, Horácio e Longino – forneceram subsídios ao conhecimento dos padrões estéticos dos antigos nas épocas que sucederam ao apogeu das civilizações greco-latinas, acabando por servir de modelo às estéticas neoclássicas e aos manuais de arte do classicismo. Em nenhuma delas encontram-se considerações sobre modalidades artísticas associadas ao baixo, as quais costumam apresentar motivos comuns ao grotesco. No caso de Aristóteles, como sua poética atende às diretrizes "catalográficas" que caracterizam o sistema filosófico do pensador grego, ela divide a poesia em gêneros, dando mais atenção à poesia trágica e épica e tecendo considerações sobre o cômico apenas brevemente e na medida em que elas sirvam de contraponto ao esclarecimento das formas da tragédia e da epopeia. Não é de todo fácil afirmar que Aristóteles privilegie um gênero ou outro. O fato de em sua poética ele anunciar que tratará em outra ocasião da comédia, leva a crer que os gêneros trágico e épico tenham merecido destaque em seus estudos apenas pelo fato de que a poética que chegou à posteridade trate precisamente desse assunto, e não por o filósofo ter relegado os gêneros tradicionalmente inferiores a um segundo plano. Já a poética de Longino não trata dos gêneros cômicos, simplesmente por tomar como matéria, precisamente, o efeito de arrebatamento que a poesia pode suscitar, definindo-o pela categoria do sublime; categoria, por seu turno, estranha aos gêneros "baixos". Como se nota, essas duas poéticas não

oferecem subsídios para considerações sobre manifestações semelhantes ao grotesco na Antiguidade. No entanto, a poética de Horácio fornece um breve exemplo de como os efeitos de estranheza, o disparate, os híbridos inconciliáveis e uma série de motivos afins ao grotesco eram vistos pela cultura oficial romana:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere si velit et varias inducere plumas,
> Undique collatis membris, ut turpiter atrum
> Desinat in piscem mulier fromosa superne,
> Spectattum adimissei risum teneatis, amici?
> Credite [...] isti tabulae fore librum
> Persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae
> Fingentur species, ut nec pes nec caput uni
> Reddatur formae – Pictoribus atque poetis
> Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
> Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim,
> Sed non ut placidis coeant immitia, non ut
> Serpents avibus geminentur, tigribus agni.[12]
>
> (Horácio, 195[?], p.586)

A poética de Horácio permite depreender uma concepção de poesia pautada na harmonia e com vistas a exercer uma função edificante para a sociedade, cabendo ao poeta transmitir valores e saberes úteis à formação de seus leitores. O quadro absurdo composto por Horácio no início de sua poética representaria um modelo de construção poética não recomendada, justamente por mostrar-se

---

12 "Se um pintor quisesse unir uma cabeça humana a um pescoço de cavalo e revestisse com penas de cores variadas todas as partes dos membros, de maneira que uma mulher formosa na parte superior terminasse em um peixe disforme e negro, admitamos, conteríeis o riso ao ver isso, amigos? Crede [...] muito semelhante a este quadro seria um livro cujas ideias vãs fossem modeladas como os sonhos de um doente, de modo que nem pés nem cabeça componham a figura representada. Pintores e poetas sempre tiveram poder de qualquer coisa ousar. Disso sabemos e tal licença pedimos e damos reciprocamente uns aos outros, mas não a ponto de que os mansos juntem-se com os ferozes, nem que as serpentes façam pares com as aves e os tigres com os cordeiros" (tradução livre de nossa autoria).

abstrusa, sem propósito e inevitavelmente ridícula. Curiosamente, os monstros compostos por Horácio como materialização da antítese do ideal poético contam com muitos expedientes comuns ao grotesco. Tanto a figura de um ser dotado de cabeça humana, pescoço de cavalo e coberto por penas coloridas, quanto a de uma sereia que reúne os contornos de uma bela mulher e as características de um peixe horrendo, constituem composições híbridas, unificadoras de oposições manifestadas na associação de diversas características animais, já dissonantes entre si, a formas humanas, ou na união do belo e do horrendo, da atração e da repulsa, manifestado na imagem da bela mulher com cauda de peixe.

Não apenas as formas exteriores dessa alegoria da má poesia apresentada por Horácio justifica a censura do poeta latino; mas também parecem pesar sobre seu julgamento aspectos conceituais do grotesco. Ao dizer que esse estranho quadro seria como um livro cujas ideias vãs fossem concebidas como os sonhos de um doente, Horácio, coincidentemente, faz alusão a conceitos que posteriormente seriam chaves de entendimento do grotesco, tais como a relação com o universo onírico e quimérico e o vínculo com a loucura. Muitos dos mesmos termos utilizados no romantismo (Friedrich Schlegel e Victor Hugo) para valorizar o grotesco surgem nesse breve fragmento da poética de Horácio, no entanto com um peso pejorativo. À luz desse fenômeno é possível observar-se a reformulação do conceito de belo operado pelo romantismo em oposição a muitos postulados da tradição estética do Ocidente.

As odes de Horácio confirmam muitos dos critérios apresentados em sua poética, como o primado da harmonia e do equilíbrio. Em virtude disso, os contornos do grotesco, nascidos do exagero, do excesso e da desigualdade entre os elementos que o compõem, inevitavelmente seriam refutados pelo poeta, que professou que a medida equilibrada das coisas seria o principal atributo da beleza da poesia. Mesmo admitindo a liberdade criativa dos artistas ao dizer que "*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*" (pintores e poetas sempre tiveram o poder de qualquer coisa ousar), o excesso é condenado por Horácio, e tal excesso,

como sugere o início da poética, seria precisamente a mistura de elementos opostos, uma das características fundamentais do grotesco. Segundo Horácio, o direito de ousar é reclamado e sancionado a todos os artistas, mas não a ponto de que o impossível se opere da união das oposições: "*Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim, sed non ut placidis coeant immitia, non ut serpents avibus geminentur, tigribus agni*" (Sabemos disso, e tal licença pedimos e concedemos reciprocamente uns aos outros, mas não a ponto de que os mansos juntem-se com os ferozes, nem que as serpentes façam pares com as aves e os tigres com os cordeiros).

Equilíbrio, harmonia e verdade, parecem ser conceitos orientadores das concepções estéticas tanto de Vitrúvio como de Horácio; daí pode-se intuir que a verossimilhança seja a via segura pela qual se chega à beleza para esses dois artistas da Antiguidade. Horácio compõe com palavras um quadro semelhante aos ornamentos descritos por Vitrúvio, e ambos veem a não fidelidade ao real com um elemento perturbador e nocivo da arte. O fato de Vitrúvio e Horácio se ampararem na tradição do belo legado da cultura grega – a qual, como se sabe, fora tomado como medida de elegância e bom gosto na época clássica da civilização romana – permite que se intua que suas opiniões condizem com o gosto das classes dominantes em sua época, podendo-se dizer que seus valores são aristocráticos e conservadores.

Como dito anteriormente, é difícil julgar a recepção dos elementos grotescos pela sensibilidade estética da Antiguidade greco-latina dado os poucos registros de sua presença. Inclusive, ao se considerarem os postulados deixados por essas culturas aos tempos pósteros, observar-se-á que foi justamente em oposição a tais postulados, modelos das estéticas classicistas, que o grotesco se solidificou no romantismo.

Mesmo sem contar com tratados e manifestações de peso na alta literatura ou nas artes plásticas da Antiguidade, o grotesco deve ter exibido suas formas turvas nas esferas marginais da cultura greco-latina. As comédias clássicas já atestam sua presença e mesmo a literatura com vínculo com a cultura popular, e de carac-

terísticas excêntricas em relação aos padrões de beleza clássica, atestam exemplos semelhantes ao grotesco. Como exemplo pode--se tomar a narrativa das *Metamorfoses*, ou, como ficou popularmente conhecida, *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio, autor do período compreendido como decadência da literatura romana. As *Metamorfoses* narram as aventuras de um certo Lúcio, o qual, transformado em asno, vivencia uma série de eventos que oscilam entre a desventura e a jocosidade e são um registro curioso dos costumes populares da Antiguidade.

A narrativa inicia-se com Lúcio, que, movido pela curiosidade de conhecer paragens novas e maravilhosas, dirige-se à Tessália, terra célebre entre as civilizações antigas como plaga da magia e dos acontecimentos fantásticos. Lá, torna-se amante de uma criada, cuja senhora possui um unguento capaz de operar metamorfoses. Lúcio presencia tal mulher transformando-se em coruja, e, ambicionando tal elixir, demove sua amante a lhe entregar o tal prodígio. Contudo, ao tomar a beberagem mágica, um acidente faz com que ele se transforme, em vez de ave, em um asno. O estopim da desventura de Lúcio se dá quando, nessa forma, ele é roubado por malfeitores antes de ter sido elaborado o antídoto que o reverteria à forma humana.

A comicidade popular presente em *Metamorfoses* seria o suficiente para associar essa obra a determinados usos do grotesco, no entanto, pode-se dar destaque a uma passagem da obra que curiosamente comporta uma série de características básicas da imagética grotesca. Ao chegar à Tessália, Lúcio é tomado por impressões que suscitam o estranhamento e o maravilhoso, e sua dicção guarda muitas semelhanças com o grotesco; a citação da seguinte passagem pode servir de exemplo da singularidade do texto de Apuleio:

> Nec fuit in illa civitate quod aspiciens id esse crederem quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigem translata, ut et lapides quos offenderem de homine duratos, et aves quas audirem indidem plumatas, et arbores quae pomerium ambirent similiter foliatas, et fontanos latices de corporibus humanis fluxos crederem. Iam

> statuas et imagines incessuras, parietes locuturos, boves et id genus pecua dicturas praesagium, de ipso vero caelo et iubaris orbe subito venturum oraculum.[13] (Apuleio, 1958, p.48)

As imagens evocadas por Apuleio nessa passagem deixam transparecer motivos semelhantes aos encontrados nos ornamentos grotescos, por exemplo, a mudança de um estado material a outro, a atribuição de características antropomórficas a animais e seres brutos, etc. Além do mais, a atmosfera de magia que envolve a Tessália gera uma hesitação no narrador quanto ao real *status* dos objetos que observa, uma dúvida quanto ao fato de eles pertencerem à realidade comum ou revelarem o sobrenatural, hesitação essa central ao conceito de fantástico moderno – a paisagem vista pelo protagonista do romance não se mostra explicitamente sobrenatural, mas é descrita de modo a insinuar que, a qualquer momento, pode irromper daquele quadro um mundo completamente estranho. Esse potencial maravilhoso e desorientador implícito na paisagem faz lembrar Wolfgang Kayser (2003, p.159), para quem "o grotesco é o mundo alheado". A realidade subitamente tornada estranha e hostil ao homem corresponde a uma acepção moderna do grotesco que reflete, por exemplo, as ocorrências do fenômeno na literatura fantástica.

A narrativa de *O asno de ouro* evidencia alguns exemplos de algo semelhante ao que se chama grotesco, mas, a despeito de fazer parte do repertório literário clássico, não consiste no reflexo de uma tendência dominante da arte da Antiguidade, parecendo constituir uma exceção à regra. Apuleio é um autor que difere muito do qua-

---

13 "O que via naquela cidade não acreditava ser o que era, mas que algum murmúrio funesto houvesse convertido todas as coisas cotidianas em outra figura. Assim, as pedras nas quais tropeçava acreditava eu serem homens endurecidos, igualmente as aves que ouvia [pareciam-me homens] emplumados e as árvores que rodeavam o *pomério*, [para mim], eram [homens] enfolhados; cria também que as águas das fontes fluíam de corpos humanos. [Parecia-me] que as estátuas e imagens fossem marchar, as paredes falar, os bois e animais de rebanho anunciar um presságio, do próprio céu e do luminoso orbe desceria um oráculo futuro" (tradução livre de nossa autoria).

dro da produção clássica latina – como dito anteriormente, sua obra data do período considerado de decadência da literatura romana e muito do que no seu texto se apresenta como fantástico deve-se a influências de narrativas populares. As semelhanças entre o *Asno de ouro* e as narrativas fabulares, ou mesmo os contos de fadas, ilustram essa possível filiação às histórias do povo.[14] As narrativas fantásticas e maravilhosas da modernidade também se nutrem da matéria popular, podendo-se observar nelas a mesma inclinação ao mágico e fantasioso. Talvez esse fato possa justificar os elementos comuns entre a narrativa de Apuleio e os contos fantásticos da modernidade, nos quais são flagrantes as recorrências ao grotesco. Podemos dizer que o texto de Apuleio, menos por pertencer à decadência da literatura romana e mais por ligar-se à cultura popular, deixa transparecer elementos estranhos aos preceitos estéticos clássicos e próximos do grotesco.

A intimidade da cultura popular com o grotesco é matéria destacada em muitos estudos sobre o grotesco, com destaque para a obra de Bakhtin sobre os romances de Rabelais. Com efeito, em geral, as manifestações do grotesco na Antiguidade surgem em obras que tomaram de empréstimos expedientes dos costumes do povo, ou acabaram por, no futuro, influenciar manifestações artísticas populares. É o que se observa quanto ao comediógrafo romano Plauto, autor pertencente ao período arcaico da literatura latina que imprimiu em suas comédias muitos dos elementos da cultura popular. Nele se encontram paródias dos temas sérios da cultura oficial, personagens cujos costumes e falares denunciam tipos populares, além da realidade das tavernas, o *tópos* da glutonaria, a licencio-

14 Marina Warner, em seu estudo das narrativas populares, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores* (1994), chama a atenção para a ligação existente entre *O asno de ouro*, de Apuleio, e histórias de origem folclórica, como os contos de fadas. Tal semelhança é sobretudo visível no episódio de *Eros e Psique*, ouvido pelo asno Lúcio de uma velha que tenta consolar certa moça sequestrada. Ora, muitos motivos presentes nessa narrativa são semelhantes ao conto *A bela e a fera*. A pesquisadora reconhece a importância de *O asno de ouro* como registro de narrativas populares que teriam influenciado a tradição dos chamados contos de fada literários, capitaneada por expoentes como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen (Warner, 1999, p.174).

sidade vulgar, os jogos verbais e tantos outros elementos apontados por Bakhtin como indícios grotescos oriundos da comicidade popular. Curiosamente, os elementos grotescos do teatro de Plauto podem ser encontrados nas farsas medievais, e o fato de Plauto ser influenciado por elementos originários da comédia latina primitiva permite uma associação de sua obra à *Commedia dell'Arte*, a qual, por seu turno, além de também ter raízes na comédia latina primitiva (como atestam a semelhança entre as personagens de ambas as modalidades teatrais, os expedientes cômicos e as técnicas de tipificação das *personas* dramáticas), parece ter extraído vários elementos dos textos plautinos, tais como a comédia de erros e os jogos vocabulares.

A possível influência de Plauto sobre a *Commedia dell'Arte* remete a um fenômeno muito comum na cultura popular – a aclimatação de fontes eruditas à realidade do povo, fenômeno esse que acaba por minimizar as fronteiras entre a cultura do vulgo e a cultura das elites. Como os costumes populares são intercambiáveis com o contexto cultural das elites eruditas, seria difícil precisar que determinadas manifestações estéticas seriam típicas de cada uma dessas instâncias que não se apresentam isoladas. Ao se pensar na atuação do grotesco na Antiguidade, esse problema recebe relevo, visto que, mesmo que não conte com o registro da inclinação do gosto oficial para suas possibilidades, há indícios de sua presença. Como se pretendeu mostrar nos exemplos anteriores, coincidentemente ou não, essa presença apresentou-se sempre associada a uma cultura popular.

Isso não significa que o material com marcas do grotesco que chegou à posteridade seja popular. Afinal, as fontes estéticas, sobretudo literárias da cultura do vulgo são quase inacessíveis, já que, com frequência, não contam com o interesse das elites em preservá-las e, no caso específico da literatura, o fato de esse material em geral ter origem em modalidades orais não contam com registros escritos. As comédias antigas, os dois primeiros romances latinos – *Satyricon*, de Petrônio, e as *Metamorfoses*, de Apuleio –, os epigramas obscenos e jocosos, como os de Marcial e tantos outros

exemplos de obras antigas nas quais o grotesco tem certa atuação, parecem casar o registro do ambiente erudito com a realidade popular. Desse modo, a presença do grotesco nessas obras parece ir ao encontro das formulações de Bakhtin, para quem o grotesco e o imaginário do povo são elementos íntimos e imbricados.

Os exemplos fornecidos pelo contexto artístico da Antiguidade permitem que se intua que a presença do grotesco se restringiu a uma esfera marginal da cultura da época. O romantismo parece ter notado esse fator e, em busca da afirmação de sua identidade frente à tradição, viu no grotesco uma categoria anticlássica, já que negava os postulados estéticos conhecidos das civilizações greco-latinas, inspiradoras do conceito de classicismo. Com efeito, ao se observar a maneira como o grotesco foi galgando terreno no gosto romântico, torna-se evidente seu vínculo com as manifestações estéticas de exceção, excentricidade e mesmo marginalidade. Os românticos flertaram de perto com expedientes considerados de mau gosto pelos clássicos, buscaram influências em fontes que, quando não desconhecidas, eram desprezadas pelos "classicismos". Os românticos também ambicionaram despertar nos espectadores efeitos extremos, como o arrebatamento do sublime e a desorientação do grotesco – algo que a beleza harmônica e elegante das estéticas neoclássicas não explora com frequência. Podemos dizer que a permanência do grotesco no romantismo deve-se em muito à ambição de dar uma resposta aos tratados estéticos clássicos e à tentativa de invenção de uma nova estética.

Para o centro do romantismo: o espírito moderno e o grotesco

Ao se observar o contexto alemão, por exemplo, nota-se que, na segunda metade do século XVIII, o grotesco vai gradativamente despertando a atenção dos estetas da época, servindo geralmente ao esforço de definição de elementos e efeitos estéticos estranhos aos padrões de arte do *Aufklärung* presentes em modalidades artísticas muitas vezes marginalizadas. Os estudos sobre caricatura de Wie-

land, presentes no *Unterredung mit dem Pfarrer von X* (1775) – texto citado por Kayser –, fornecem uma amostra curiosa da expansão do conceito de beleza ocorrida nessa época entre os germânicos e de como tal fenômeno acaba por coincidir com, se não culminar na, aceitação do grotesco como um dos pendores da arte moderna. Wieland divide as caricaturas em três tipos: 1) as verdadeiras, as quais se caracterizariam por ser verossímeis, fiéis ao objeto, limitando-se a reproduzir a fealdade encontrada no modelo original; 2) as exageradas, as quais intensificam as peculiaridades de dado objeto a fim de provocar-lhe uma distorção, sem, no entanto, resvalar na inverossimilhança; 3) as fantásticas, ou grotescas, nas quais a imaginação do artista, sem comprometer-se com o verossímil, entrega-se ao absurdo, gerando monstros impossíveis (Kayser, 2003, p.30). É interessante notar que Wieland atribui a estas últimas o efeito de causar "nojo" e "gargalhada", reações contraditórias que refletem a ambiguidade característica do grotesco, uma ambiguidade, aliás, já observada na tendência de composição de híbridos monstruosos e da fusão do horrendo ao risível nos ornamentos.

Tradicionalmente, como visto, o adjetivo *grotesco* tem como campo as artes plásticas, referindo-se a produções em que se observam uma liberdade fantasiosa e motivos extravagantes, muitas vezes tidos como risíveis, análogos aos vistos nos ornamentos grotescos. Ora, por influência desses ornamentos, *grotesco* passou a definir as formas que se apresentem mais surpreendentes e insubmissas à ordem esperada e à verossimilhança. Os efeitos grotescos assinalam a identidade reconhecida entre a categoria que os comporta e o riso, visto que ambos se baseiam em efeitos de discrepância entre o que se reconhece como comum e o que se apresenta como anormal.[15] O termo *grotesco* figura em muitas reflexões sobre obras

15 Muitas teorias do riso veem o fenômeno como resultado da constatação de algo estranho ao esperado. A teoria do humor de Schopenhauer, por exemplo, concebe o riso como a incongruência entre a parte concreta e a abstrata do mundo; ou seja, surge da associação de um conceito a um objeto discrepante a ele, portanto, de uma junção cognitiva do heterogêneo (Alberti, 1999, p.161). O conceito de humor de

comumente associadas ao riso, motivo pelo qual está presente no escrito de Wieland sobre a caricatura – uma modalidade cômica. Kayser explica que o gosto pelas gravuras de Jacques Callot, cujos motivos tinham origem na *Commedia dell'Arte*, e a popularidade das estampas do caricaturista inglês Hogarth contribuíram para o reconhecimento da caricatura como uma forma legítima de arte, despertando, assim, a atenção da crítica para essas manifestações. Callot e Hogarth são célebres pelo uso de expedientes grotescos, de modo que a categoria do grotesco não poderia ser ignorada por Wieland.

O estudo de Wieland contribui para o esclarecimento de dois pontos em relação à história do grotesco. Em primeiro lugar, o fato de dedicar-se a um gênero artístico menor – a caricatura – evidencia que nessa época as reflexões estéticas começaram a voltar a atenção para objetos de estudo comumente desprezados pela arte oficial, vendo neles manifestações estéticas legítimas. Justamente por esses objetos serem configurados segundo postulados estranhos à arte canônica, demandam novos conceitos para seu entendimento e critérios para sua avaliação. Ora, parece ter sido como forma de responder ao desafio que essas manifestações impõem aos tratados estéticos tradicionais que a categoria do grotesco surge nas discussões acerca de arte. O exemplo da caricatura ilustra bem esse fenômeno: por visar a efeitos cômicos por meio da deformação, a caricatura apresenta-se como algo dissonante em relação aos postulados que embasavam as altas artes plásticas do século XVIII: o mimetismo e o equilíbrio, que caracterizam as pinturas do Século das Luzes, encontram sua antítese nas distorções e exageros da caricatura, assim como a altivez temática e a elegância das pinturas tradicionais destoam agudamente de seu caráter burlesco, advindo daí a necessidade de categorias novas, também estranhas aos cânones. Favorecido por tais fenômenos, do qual a caricatura é um exemplo,

Schopenhauer pauta o riso na constatação do estranhamento, algo, como se vê, semelhante ao grotesco.

o grotesco vai deixando de ser um vocábulo de pouca precisão, em geral associado ao ridiculamente disparatado, para tornar-se uma categoria precisa.

O outro dado interessante à história do grotesco presente nas formulações de Wieland reside em sua concepção de grotesco como algo um tanto distanciado do cômico regular e mais próxima do sentido conferido modernamente ao grotesco. Wieland, ao definir suas caricaturas grotescas, associa-as ao fantástico, ao inverossímil, ao estranho face à realidade comum. Ora, tal associação pode ser vista como uma novidade, visto que, na época de Wieland, o termo grotesco ainda estava subordinado ao cômico, diferentemente do que ocorre hodiernamente, em que as potencialidades desorientadoras e abstrusas do grotesco são tomadas como critérios para sua avaliação. Curiosamente, nos estudos sobre caricatura de Baudelaire, dedicados a Hogarth, Jacques Callot e Francisco de Goya, as distorções fantásticas, a mescla do heterogêneo, a subversão do possível – aspectos semelhantes aos atribuídos por Wieland às caricaturas grotescas – são tomadas como indício de modernidade. Ao refletir sobre o estilo de Goya, diz Baudelaire:

> Goya é sempre um grande artista, com frequência medonho. Une à alegria, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes um espírito muito mais moderno, ou pelo menos que foi muito procurado nos tempos modernos, o amor do inapreensível, o sentimento dos contrastes violentos, dos pavores da natureza e das fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias. (Baudelaire, 1993, p.76)

Baudelaire vê nas gravuras de Goya a junção de duas tendências. Uma remete à tradição satírica ligada a Cervantes, sátira esta descrita como jovial e alegre, não havendo nela nada de perturbador. A outra tendência observada é a de retratar o estranho, buscar figurar o "inapreensível", a junção dos contrastes, a animalização do humano e o horror. Tratam-se de características perturbadoras que, como se pode ver, são abarcadas pelo grotesco. É válido notar

ainda que tal tendência é definida pelo poeta como moderna, em oposição à sátira alegre, que pertence a uma tradição mais antiga. Baudelaire, nessa apreciação da obra de Goya, define as características da modernidade em termos análogos ao grotesco, assinalando assim a identidade entre os dois conceitos. Com base nisso, ao se lembrar das categorias definidas por Wieland, as caricaturas por ele definidas como grotescas seriam as mais próximas do espírito moderno.

É válido lembrar que Wieland é praticamente contemporâneo do *Sturm und Drang*, movimento que apresentou uma série de ideias opostas ao pensamento da Ilustração. É precisamente nesse movimento, que preparou o terreno para que o romantismo germânico medrasse, que surgem as primeiras apologias dos gêneros menores – tais como nas manifestações estéticas populares como os contos de fadas, teatro de títeres, etc. Ainda no *Sturm und Drang*, a conhecida mescla do cômico ao trágico, a qual foi um dos fatores responsável pela adoração de Shakespeare pelos românticos, é posta em prática e mesmo teorizada pela primeira vez. No quadro dessas novidades, o grotesco encontrará um lugar de destaque, marcando, por exemplo, a dramaturgia de Lenz e Kleist sob as formas do exagero, do desvirtuamento da tradição e da operação dos contrastes na concepção dramática desses autores, que pretenderam unir, a exemplo de Shakespeare, o cômico e o trágico, o elevado e o baixo, o sublime e o grotesco. No âmbito teórico, é também no *Sturm und Drang* que o grotesco encontra, como aponta Bakhtin, a sua primeira apologia – o texto *Arlequim, ou a defesa do cômico grotesco* (1761), de Justus Möser (Bakhtin, 1993, p.31).

O texto de Möser, uma defesa dos elementos cômicos de origem popular no teatro oficial, nasce de uma querela com estetas associados ao *Aufklärung*, os quais, compartilhando a opinião de Gottsched e seus discípulos, pretenderam banir os expedientes dramáticos que desequilibrassem as formas restritas dos gêneros específicos. Os dramaturgos sob os auspícios dos quais se estabeleceu o drama do *Aufklärung* viam nas manifestações híbridas comuns ao teatro alemão da época – nas quais o cômico frequentava eventualmente o

trágico, como atesta a figura de Arlequim em muitas peças de teor sério – uma corrupção das unidades dramáticas tradicionais. Möser compõe então, em resposta, uma obra na qual Arlequim defende sua presença no drama sério. Seus argumentos pautam-se, primeiramente, pela sua alta genealogia na *Commedia Dell'Arte*[16] e não nas farsas vulgares de rua, visto que a *Commedia Dell'Arte* se apoiaria nas regras clássicas da harmonia e do belo, diferenciando-se da comicidade de feira; em segundo lugar, Arlequim justifica sua presença nos dramas amparado nas funções edificantes do riso. Ora, segundo ele, a jocosidade é necessária ao espírito humano por conferir leveza e alegria à vida (Bakhtin, 1993, p.31).

É flagrante o fato de Möser associar em sua apologia de Arlequim o grotesco ao riso, algo condizente com a concepção tradicional. Todavia, o fato de Möser defender a permanência do elemento burlesco (representado por Arlequim) mesmo em peças de teor sério traz implicações úteis à constituição das formas que o grotesco assume modernamente, visto que o produto nascido da união do trágico ao grotesco jocoso seria contraste, híbrido e mesmo desorientador. A consciência de uma comicidade desorientadora presente no grotesco da *Commedia Dell'Arte* parece influir sobre Möser quando ele se refere a essa modalidade teatral como *quimérica*, caráter esse que se justificaria pela reunião do heterogêneo e do exagero caricaturesco que aproximaria a *Commedia Dell'Arte* do universo dos sonhos impossíveis – características que mais tarde seriam atribuídas ao grotesco. *Arlequim, ou a defesa do cômico grotesco* surge, portanto, como uma espécie de proposta relativizadora dos gêneros dramáticos tradicionais e aponta para um novo concei-

16 No século XVIII, a *Commedia Dell'Arte* já havia conquistado o gosto das elites, deixando as ruas para adentrar o ambiente cultural das altas camadas da sociedade. A história da ascensão da *Commedia Dell'Arte* apresenta uma série de indícios; por exemplo, as gravuras de Jacques Callot, com motivos oriundos da *Commedia Dell'Arte*, datadas do século XVII, alcançaram no século XVIII grande popularidade; nessa época, inclusive, muitas tramas baseados nas encenações tradicionalmente improvisadas da *Commedia Dell'Arte* receberam versões escritas, chegando aos grandes teatros da Europa. Um exemplo pode ser encontrado nas peças de Goldoni, sobretudo na célebre *Arlequim, ou o servidor de dois amos*.

to de beleza apoiado no contraste que conta com o grotesco como um de seus elementos indissociáveis.

Justus Möser constitui uma das mentalidades importantes para o estabelecimento do *Sturm und Drang* e sua defesa do grotesco parece condizente com o fenômeno da inserção de motivos estéticos marginais aos postulados estéticos vigentes realizada pelos artistas desse movimento. A concepção do grotesco como uma categoria de arte marginal, cujas formas se constituem à revelia do gosto tradicional, parece ser comum à mentalidade da segunda metade do século XVIII, como atesta outro estudo tradicional do grotesco escrito por Flögel, a *História do cômico grotesco* (1788). Apoiando-se em manifestações populares medievais e não em obras de arte, Flögel concebe o grotesco como algo que diverge das regras estéticas comuns, constituindo um elemento anticlássico inserido na arte (Bakhtin, 1993, p.31). Como se pode notar, mais uma vez o grotesco surge como um fenômeno de contracorrente e novidade, como o índice de um novo conceito de beleza. A característica apontada por Flögel como distintiva do grotesco é o exagero, ao qual se oporia a estética clássica precisamente por esta apoiar-se nos postulados do equilíbrio e da verossimilhança. Flögel ofereceu duas contribuições importantes para a teorização do grotesco: a primeira é a associação ao contexto cultural popular, algo mais tarde retomado por Bakhtin; a segunda, a percepção do caráter anticlássico do grotesco, aspecto condizente com a concepção que os românticos teriam dessa categoria.

Observando-se as considerações de Wieland, Möser e Flögel sobre o grotesco, percebe-se que, na segunda metade do século XVIII, os estetas começam a notar que o grotesco apresenta expedientes que o diferenciam do cômico regular, constatação essa que prepara terreno para sua categorização entre os românticos. Comparando esses três autores, citados pelos dois mais expressivos teóricos do grotesco do século XX – a saber, Bakhtin e Kayser –, é possível dar relevo a algumas características do grotesco comuns a eles. Assim, o grotesco, nessa época de formação da sensibilidade moderna, parece estar associado principalmente ao exagero, ao hibridismo e ao

fantástico, particularidades que acompanhariam o grotesco em toda a história da constituição do conceito, desde a descoberta dos ornamentos da Antiguidade até as manifestações mais recentes do fenômeno. Tais características sugerem o caráter perturbador e mesmo subversivo do grotesco, o que justifica sua permanência no romantismo como postulado de uma proposta de renovação estética. No entanto, para que o grotesco assumisse um papel de maior importância na estética, parece ter sido necessário seu deslocamento da margem para o centro da prática artística, algo que os românticos fizeram atribuindo gravidade tanto às suas manifestações quanto à sua teorização. Um dos esforços de elevação do grotesco parece ser encontrado em sua dissociação do cômico comum, operada pelos românticos pela inserção de elementos, tais como o terror e o patético, no *tópos* do riso grotesco.

A busca pela subversão dos cânones operada pelos românticos contribuiu para uma ressignificação dos conceitos estéticos tradicionais. Outrora subordinado ao cômico, o grotesco costumava expressar-se apenas como forma de jocosidade despretensiosa. Já com os românticos, os aspectos inquietantes do grotesco têm precedência, fato que coincide com a visão um tanto subversiva que os românticos têm do próprio riso.

Muitas obras românticas atestam a dissociação gradativa do grotesco da comicidade jocosa, o que o encaminha a manifestar as potencialidades mais perturbadoras e estranhas do riso. Ao se observar, por exemplo, a obra de E. T. A. Hoffmann, não apenas o cômico, mas também gêneros mais despretensiosos recebem uma acentuação de seu caráter terrífico por meio de expedientes grotescos. Em sua novela *Pequeno Zacarias, assim chamado Cinábrio* (1818), os elementos reincidentes nos contos de fadas veem à tona para configurar uma crítica ao espírito do *Aufklärung*, crítica que se apresenta de forma aguda, oscilando entre o ridículo e o sério mediante a intervenção constante do grotesco. Nessa obra, o grotesco aproxima-se de tal forma do maravilhoso do cotidiano que o universo ficcional desafia qualquer correspondente fora da instância do próprio texto. O mundo comum é subvertido pela intervenção

do maravilhoso, e a atmosfera maravilhosa dos contos de fadas não se ajusta perfeitamente a seus correlatos na cultura popular, já que, em *Pequeno Zacarias*, a realidade maravilhosa não está suspensa em um tempo impreciso, em uma instância distante, como nos contos populares, mas possui uma datação específica (cujo estranhamento é acentuado pela proximidade cronológica da narrativa com a época em que foi escrita) e ambientação bem marcada e realista. Além do mais, a confluência do maravilhoso na instância da realidade faz com que os eventos impossíveis de o *Pequeno Zacarias*, permeados pelo grotesco, sejam acrescidos por uma atmosfera desorientadora: operações mágicas, deformidades fantásticas e metamorfoses agem sobre personagens que poderiam existir perfeitamente no mundo real. Mesmo as passagens jocosas do texto, marcadas pelo exagero e pela caricatura, não surtem apenas efeitos risíveis, mas também perturbadores, já que geralmente nascem de uma hipérbole absurda de possibilidades reais.

O universo de Hoffmann, localizado entre o maravilhoso e o real, entre o risível e o sinistro, entre o cômico e o patético, parece refletir precisamente as formas que o grotesco assume no romantismo, formas essas que parecem advir de sua independência face aos motivos cômicos usuais, junto aos quais o grotesco tem sua origem.

Desde os primórdios do romantismo, o grotesco pode assumir uma nova face ao transpor os limites normalmente circunscritos ao riso, como demonstram as *Nachtwachen des Bonaventura (Rondas noturnas de Bonaventura*), de autor anônimo, romance publicado em 1804, no qual um narrador apresenta uma perspectiva do riso anômala, o riso enquanto faculdade satânica, inclinada antes à dor que à alegria. Kayser cita a passagem do romance na qual a sátira, concebida como uma expressão deletéria do riso, é harmonizada com o elemento satânico, revelando uma série de semelhanças com o riso ambíguo do grotesco:

> o demônio, para vingar-se do "mestre de obra", enviou como mensageiro a gargalhada; sob a máscara da alegria, foi recebida de bom grado pelos homens, "até que, por fim, tirou o disfarce e, como sátira, os en-

> carou maliciosamente". Enviada do demônio é a sátira e seu riso é diabólico. (Kayser, 2003, p.62)

Como o grotesco comumente pauta-se por contrastes, todas as formas de comicidade acrescidas por elementos contrários à própria natureza do cômico, pautada pela alegria e pela leveza, com o romantismo passaram a definir-se mediante o grotesco. O humor negro, os esgares ridículos matizados pela melancolia e pelo patético, o riso oriundo do terror e do asco, e tantas outras manifestações tradicionais do grotesco, parecem dialogar com essa concepção do narrador de *Nachtwachen*, na qual o riso tem origem no diabólico. Com efeito, o motivo do riso associado ao mal fará tradição no romantismo e o grotesco caminhará irmanado a esse motivo em várias obras românticas. Baudelaire, em considerações sobre o cômico, mostra-se sensível a essa tradição romântica, e, como nas *Nachtwachen des Bonaventura*, também vê no diabólico o princípio motor do riso. Reproduzindo o tema tradicional da altivez demoníaca, já presente, por exemplo, no Satã do *Paraíso perdido*, de Milton, Baudelaire vê uma correspondência entre autossuperestimação, riso e doença, três faculdades diabólicas:

> o cômico é um dos mais claros signos satânicos do homem e uma das inúmeras complicações contidas na maçã simbólica [...] o riso, dizem, vem da superioridade [...] da mesma forma, era preciso dizer: o riso vem da ideia de sua própria superioridade. Uma verdadeira ideia satânica! Orgulho e aberração! Ora, é notório que todos os loucos dos manicômios possuem a ideia de sua superioridade desenvolvida em excesso. [...] observem que o riso é uma das expressões mais frequentes e mais numerosas da loucura. (Baudelaire, 1998, p.14)

Nesse contexto, superioridade não significa força. O riso, para o poeta francês, tem algo de mórbido, como uma faculdade maldita. Essa demonstração de superioridade revela-se nociva, visto haver "um sintoma de fraqueza no riso". A prova desse aspecto para Baudelaire seria a impossibilidade de controlar o riso ante o ridículo,

mesmo quando esse aspecto corresponde a um grande dano ou a uma fatalidade: "que sinal mais frequente da debilidade do que uma convulsão nervosa, um espasmo involuntário comparável à esternutação, e causado pela imagem da desgraça alheia?" (Baudelaire, 1998, p.14). O riso assim concebido é amoral, ou mesmo imoral; oriundo de um impulso maldito e causado por eventos negativos, revela-se uma doença satânica, concepção frequente no pensamento romântico. A despeito de o riso grotesco estar normalmente associado ao nocivo no romantismo, seu fator distintivo parece ser antes sua capacidade desorientadora que sua potencialidade nefasta. A liberação do grotesco da comicidade tradicional operada no romantismo mostra-se um tanto mais complexa e parece sintetizar muitas singularidades e contradições da sensibilidade romântica.

Ao lado do *Cromwell*, de Hugo, e da *Conversa sobre a poesia*, de Schlegel, Wolfgang Kayser destaca como um dos maiores estudos da era romântica dedicado ao grotesco a *Introdução à estética*, de Jean Paul (1804). Kayser lembra que o texto de Jean Paul em nenhum momento refere-se diretamente ao grotesco; aliás, nem sequer utiliza tal vocábulo. Todavia, sua teoria sobre o riso, pautada no amálgama entre opostos e no desconforto, segundo Kayser, guardaria muitas semelhanças com o conceito de grotesco.

A *Introdução à estética*, como destaca Kayser, nasce de um esforço de Jean Paul em dissecar os próprios expedientes de seu estilo, ampliando-se, no entanto, a uma consideração sobre a arte de seu tempo. Como comprova a leitura que os contemporâneos desse poeta alemão fizeram de sua obra – a exemplo da defesa de seu estilo híbrido e extravagante por Friedrich Schlegel na "Carta ao romance", já discutida neste trabalho –, a produção de Jean Paul prima por uma ironia acentuada, pela ligação com o onírico e por uma forma de expressão que reúne, sob a égide do riso, conceitos dissonantes entre si, como o horror, o desconforto e mesmo a angústia, podendo-se definir dessa forma as manifestações do grotesco em sua obra.

Em *Introdução à estética*, Jean Paul traduz as cifras que compõem suas narrativas, nas quais muitas das práticas e temas da poe-

sia moderna já se manifestam, tais como a mistura dos gêneros em sua prosa, permeada pelo lirismo ou no conteúdo filosófico de seus textos, assim como nos motivos que apresenta, reunindo o jocoso ao patético – ou os *leitmotivs* reincidentes na poesia moderna, como a orfandade metafísica expressa na morte de Deus ou a aproximação da linguagem estética com o universo dos sonhos. A síntese das idiossincrasias da obra de Jean Paul pode ser encontrada em sua concepção do cômico. Para ele, o riso, antes de ser expressão da alegria, estaria dotado de um elemento perturbador, questionador dos arrimos seguros da realidade, constituindo uma força entrópica, definida como "ideia aniquiladora do humor" (Kayser, 2003, p.58). O humor para Jean Paul, em muitos aspectos, aproxima-se da ironia de Schlegel, visto que atua como uma faculdade que, invertendo a perspectiva comum da realidade com seus jogos, revelaria uma realidade estranha ao comum e desorientadora dos conceitos usuais.

Por conta disso, Kayser vê no potencial aniquilador que o humor assumiria em Jean Paul uma proximidade com o fundamento básico do conceito de grotesco elaborado em seu estudo *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* – a fórmula do mundo alheado. Para justificar tal proximidade, Kayser cita a seguinte passagem de *Introdução à estética*: "O ceticismo que [...] se constitui, quando o espírito corre o olhar sobre a tremenda massa de opiniões conflitantes que se move ao seu redor; qual uma vertigem de alma que de repente transforma *nosso* mundo em rápido movimento no *estranho* do mundo *existente*". (Paul apud Kayser, 2003, p.58). Essa passagem permite uma associação do humorismo grotesco de Jean Paul com o ceticismo, concebido como uma forma de desconfiança particular acerca do real que acabaria por converter o mundo comum em uma realidade estranha, colocando, portanto, em xeque a realidade consensual por intermédio das potencialidades subjetivas, assim como ocorre no conceito de ironia de Schlegel.

Com efeito, Kayser reconhece essas semelhanças, e como seus estudos veem no cerne da estrutura do grotesco um elemento disfórico e deletério, isento de qualquer intenção edificante, as semelhanças entre o *humor aniquilador* de Jean Paul e a *bufonaria trans-*

cendental de Schlegel parecem soar a ele como uma fissura que compromete a uniformidade do grotesco. Tanto Jean Paul como Schlegel concebem o grotesco como um conceito ontológico e o colocam como um dos elementos constituintes do ideal de transcendência depositado na arte, a qual deveria encaminhar-se ao infinito. Consciente disso, Kayser interpreta esse aspecto do grotesco de Jean Paul como uma exceção às potencialidades do grotesco, já que, para ele, a desorientação do grotesco serviria à revelação da angústia manifestada na forma do abismal e do estranho, e não à busca de um olhar novo e depurado do real, como parecem ambicionar Jean Paul e Schlegel. Acerca disso, diz Kayser:

> Não obstante, por mais aniquilador e satânico que pareça este humor [o de Jean Paul], ele não é realmente, para Jean Paul, nem abismal e nem apenas destruidor [...] O aniquilamento da realidade finita pode e deve realizar-se somente porque o humor, ao mesmo tempo conduz para cima, "à ideia do infinito". As expressões idiomáticas de Jean Paul indicam estar aludindo a um absoluto para o qual o humor nos leva: o grotesco de Jean Paul, isto é, seu humor aniquilante, assemelha-se ao grotesco de Schlegel, ou seja, a seu arabesco na *Conversação sobre a poesia.* [...] Será que a definição do conceito, efetuada por Jean Paul, nos apartou do caminho percorrido até aí pelo grotesco? Em seus escritos teóricos encontra-se material suficiente para responder afirmativamente à questão. Mas a passagem pela ideia aniquiladora do humor deixa transparecer, com suficiente clareza, a familiaridade de Jean Paul com o humor satânico, o qual só destrói, só aliena, sem nos dar as asas a fim de levantar voo para o céu. (Kayser, 2003, p.58-9)

Como se pode notar, a convivência interinfluente entre o riso aniquilador, cético e desorientador e a sublimação da consciência subjetiva no absoluto, presentes na concepção de humor de Jean Paul, soam para Kayser como uma contradição. O grotesco, para ele, definir-se-ia apenas por seu conteúdo disfórico e por sua revelação de uma aridez existencial, por isso, tem reservas em aceitar esse elemento constituinte do conceito de grotesco de Jean Paul.

No entanto, não se pode negar o destaque de Jean Paul entre as realizações grotescas da literatura germânica: para Kayser (2003, p.59), as produções de Jean Paul "São, provavelmente, as maiores plasmações do grotesco em língua alemã". No entanto, como localizar Jean Paul, o maior dos poetas germânicos do grotesco, em um conceito de grotesco cuja estrutura esteja assentada nos alicerces do desamparo frente ao real e na experiência da queda no abismo desolador, quando esse mesmo poeta vê no grotesco uma forma de alçar voo a uma realidade mais sólida, uma forma de leitura do absoluto e da verdade? Kayser resolve o problema destacando que, embora Jean Paul veja no grotesco uma possibilidade de transcendência, esta nunca se opera, já que o absoluto não é atingido, e a frustração decorrente da impossibilidade de transcender revela a dor da constatação do encarceramento do indivíduo em si próprio. Desse modo, o *tópos* da angústia é perceptível na obra de Jean Paul, e por consequência em seu conceito de humor, adequando-se perfeitamente à estrutura do grotesco cunhada por Kayser:

> Mas será a ideia do infinito, do céu, do mundo divino, do corpo luzente – Jean Paul emprega, e com um traço estilístico significativo, as figuras mais heterogêneas –, será esta ideia, repetimos, uma certeza nos universos do poeta, tal como o foi, talvez, na cosmovisão do pensador? Parece-nos que uma insegurança última faz parte do conteúdo propriamente dito da obra de Jean Paul. Ao ardor todo com que representa as exaltações anímicas de suas personagens elevadas, mistura-se, não só a tristeza acerca da caducidade terrena dos grandes momentos, não apenas uma dor pelo fato de tudo ficar nas sensações subjetivas e as portas do céu jamais se abrirem efetivamente, mas, ao mesmo tempo, uma dúvida sobre se realmente se trata de portais e muralhas de um céu. O poeta do seráfico e do dionisíaco teve, afinal de contas, de escrever sempre de novo as visões do abismal, as aparições noturnas da destruição e do horror de que Deus não existe. São provavelmente, as maiores plasmações do grotesco em língua alemã. (Kayser, 2003, p.59)

Como demonstra o exemplo de Friedrich Schlegel, os românticos buscaram expandir a poesia ao infinito (Wellek, 1965, p.11), e

Jean Paul parece compartilhar esse anseio que levou os românticos à demanda de uma arte absoluta que reproduzisse os contornos impossíveis da realidade, tais como a consistência dos sonhos, as formas do Nada e a música do silêncio, como forma de se chegar ao infinito e à verdade essencial, velada pela ilusão dos sentidos. Na esteira desse projeto, o romantismo parece ter visto no grotesco uma forma de incorporar à arte elementos considerados tradicionalmente a antítese do belo, como o mau gosto, o asqueroso e o irregular. Incorporando esse "outro lado da beleza" aos postulados já conhecidos, a poesia moderna parece ter encontrado a sua via de afirmação por meio da exploração dos contrastes, gerando o que Schlegel chamou de elemento *romântico*, para ele, o verdadeiro objetivo da poesia que, ao reunir os opostos, tornaria a arte absoluta.

Com base nessas premissas, parece perfeitamente aceitável que para Jean Paul a destruição mediante o riso grotesco fosse a vereda para a elevação ao infinito, já que, liberado das convenções finitas da realidade, passíveis de aniquilação pelos expedientes dessa forma de humor iconoclasta por ele definido, a subjetividade poderia vislumbrar o que há de substancial no universo. Dessa maneira, a não aceitação desse aparente paradoxo presente nas formulações de Jean Paul sobre o humor, por parte de Kayser, parece não condizer com as possibilidades de realização do projeto idealista que muitos românticos viram em seus usos do grotesco. Mesmo a angústia destacada por Kayser é justificável pelo contexto do romantismo, já que a impossibilidade de realização do ideal de transcendência romântica parece ter sempre frequentado a mentalidade dos artistas do período. Incerteza, hesitação e mesmo fracasso surgem como efeitos colaterais comuns do êxtase romântico pela busca do absoluto.

No fragmento 47 do *Lyceum der schönen Künste* (1797), Schlegel já se mostra atento às incertezas que envolvem a busca do absoluto, dizendo, em concordância com seu conceito de *Witz*, que: "Quem quer algo infinito não sabe o quer. Mas não se pode inverter a afirmação" (Schlegel, 1994, p.87). No final do século XIX, Mallarmé, em seu célebre *Soneto do cisne*, materializará a angústia

da impossibilidade de realização do ideal poético por meio da alegoria de um cisne congelado sob um lago que em vão tenta alçar voo:

> Le vierge le vivace et le bel aujourd'hui
> Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
> Ce lac dur oublié que hante sous le givre
> Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!
>
> Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
> Magnifique mais qui sans espoir se délivre
> Pour n'avoir pas chanté la régions où vivre
> Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.
>
> Tout son col secouera cette blanche agonie
> Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
> Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris,
>
> Fântome qu'à ce lieu pur éclat assigne,
> Il s'immobilise au songe froid de mépirs
> Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.[17]
>
> (Mallarmé, 1945, p.67-8)

Os signos da ausência e da esterilidade, representações da irrealização poética, abundam nesse poema, como na referência ao frio, no cromatismo que obsessivamente paira em torno da cor branca e na virgindade atribuída ao cisne. A ligação entre o cisne e o artista é evocada de imediato, já que a tradição dos motivos poéticos vê no cisne uma espécie de cantor sublime e melancólico, normalmente

17 "O virgem, o vivaz e o belo hoje/ Vai nos estraçalhar com um lance de asas ébrio/ Este duro lago esquecido que habita sob a neve/ O transparente gelo dos voos que não foram!/ Um cisne de outrora se lembra que seria/ Magnífico, mas que sua esperança se foi/ Por não ter cantado a região onde vive/ Quando do estéril inverno resplandeceu o tédio./ Todo o seu colo agita esta branca agonia/ Pelo espaço infligida ao pássaro que a nega,/ Mas não o horror do solo onde a plumagem está presa,/ Fantasma que em seu lugar assinala sua pura claridade,/ Se imobiliza no sonho frio de desprezo/ Que reveste de exílio inútil o Cisne" (tradução livre de nossa autoria).

símbolo do poeta ideal. O esforço em vencer o silêncio e o Nada, em busca do absoluto, manifesta-se nas asas imóveis do cisne, incapacitadas de alçar aos céus (portanto ao infinito) por serem oprimidas pelo gelo (o vazio que agrilhoa a poesia). Fora isso, a homologia acústica entre os vocábulos *cygne* (cisne) e *sygne* (signo) acaba por explicitar a relação entre o pássaro congelado e a enunciação poética exilada no silêncio.

Esses dois exemplos comprovam que, ao longo de toda a tradição romântica, o risco de perder-se em busca do ideal fora conhecido, e tal angústia, antes de demover os poetas de sua demanda, parece ter aguçado ainda mais seus anseios. Mais uma vez, o caráter estrito da teoria de Kayser, que prende o grotesco a uma estrutura um tanto engessada (algo já notado por estudiosos como Bakhtin e Burwick), compromete a leitura do estabelecimento do conceito na sensibilidade romântica. Jean Paul, tanto por atribuir ao riso uma faculdade destrutiva e caótica, quanto por ver nele uma via de acesso ao ideal, parece dar mostras de uma tendência de tratamento dado pelo romantismo ao humor que acabou por permitir que o grotesco fosse tratado como uma categoria estética autônoma e séria. Ao atribuir gravidade a uma forma de comicidade ambígua e contraditória, Jean Paul acaba por insinuar o novo *status* que o grotesco ocuparia no romantismo – não mais como um expediente limitado ao cômico, ou um vocábulo impreciso, mas uma categoria determinante para o entendimento da estética moderna, por sintetizar muitas de suas práticas e aspirações.

O aparente triunfo do grotesco no romantismo demonstra possuir seus subsídios em um dos baluartes desse movimento – a atribuição do fazer estético às instâncias mais subjetivas do indivíduo. Partindo-se das premissas de Bakhtin, segundo as quais o grotesco originalmente seria uma categoria pautada no coletivo, na expressão da alegria compartilhada por indivíduos diluídos na experiência de inter-relações representadas pelas multidões carnavalescas, a prática do grotesco a partir do romantismo possui suas particularidades. Todas as inversões, configurações da surpresa e jogos com as convenções que no grotesco popular expressariam a alegria do re-

baixamento da gravidade do mundo às funções essenciais da vida – tônicas do realismo grotesco de Bakhtin – dentro das propostas estéticas do romantismo, convertem-se em um ludismo intimista, em uma concepção segundo a qual o indivíduo concebe-se como isolado de qualquer forma de alteridade. As formas esdrúxulas do grotesco serviriam à expressão do egocentrismo acentuado, encenações de uma fantasia que se rebela contra a vida comum e impõem seus produtos contra ela de forma violenta.

Enquanto o realismo grotesco da cultura popular buscava evidenciar o mundo às avessas como uma representação acessível ao imaginário coletivo oposto à realidade oficial, o grotesco romântico surge, por sua vez, também como oposição à realidade oficial; oposição, no entanto, pautada em um outro mundo, nascido nas grotas mais profundas do sujeito, sem correspondente na realidade exterior. Bakhtin se refere ao grotesco do romantismo, por suas semelhanças com o grotesco popular, como um carnaval, mas não como um carnaval primaveril, luminoso e público, mas um carnaval invernal, sombrio e particular, um carnaval não de praça, mas, apropriando-se da terminologia bakhtiniana, um *carnaval de câmara* (Bakhtin, 1993).

O romantismo, como dito, buscou seus modelos na margem da cultura clássica, voltando os olhos muitas vezes para a cultura popular, na qual possivelmente encontrou as formas circunscritas ao grotesco. No entanto, atendendo a seu programa de renovação da arte, parece ter distorcido as práticas originais do grotesco, adaptando-as a seus projetos estéticos, de modo que, mesmo ao apresentar motivos comuns ao que Bakhtin chama de realismo grotesco, depreenda deles novas potencialidades. Assim, podemos dizer que as inversões do grotesco popular, veículos para uma concepção mais leve do mundo, servem, no romantismo, à invenção de um mundo estranho, configurado pela desorientação da perspectiva comum e que busca nos efeitos de surpresa o que eles possuem não de supressão do convencional em prol do riso, mas de perda de referências e seguranças. Wolfgang Kayser, atento a esse aspecto, concebeu o grotesco como um fenômeno da constatação da falha de

ordenação das estruturas do mundo conhecido; seu conceito de grotesco, como dito anteriormente, assumiria, assim, a imagem do mundo alheado, do universo tornado subitamente estranho e hostil ao homem.

O surgimento súbito do anômalo: o mundo alheado de Kayser

No quadro da crítica atual, os estudos sobre o grotesco de Wolfgang Kayser, condensados no livro *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957), têm importância central para a discussão do conceito. O crítico alemão compõe um vasto panorama em torno das ocorrências do grotesco, tanto na história da arte quanto na história da crítica. Suas reflexões iniciam-se na etimologia do termo e sua ligação com os ornamentos dos séculos XV e XVI, chegando até a literatura e artes plásticas contemporâneas, passando antes por considerações sobre a pintura de Bosch e Brueghel, as caricaturas de Callot, a *Commedia dell'Arte*, o teatro do *Sturm und Drang*, a ficção romântica, e muitas manifestações do século XIX e início do século XX. O estudo de Kayser privilegia principalmente o quadro das artes na cultura germânica, o que parece apropriado, visto deverem-se ao impulso de críticos da Alemanha os primeiros estudos e considerações sobre o grotesco, e estar esse fenômeno, ao menos como concebido modernamente, intimamente ligado ao romantismo, cujas origens se localizam nas culturas anglo-saxã e germânica.

Kayser reconhece como características típicas do grotesco o hibridismo do heterogêneo, o fantasioso e a expressão da arte por elementos contraditórios, como na síntese entre riso e pavor, asco e fascínio, etc. No entanto, esses aspectos definem em sua teoria um papel parcial do grotesco, pois são apenas sintomas do real sentido do conceito, que reside na constatação do mundo comum tornado estranho, a percepção da fragilidade das convenções do real:

> O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável, aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e dissolve em suas ordenações. (Kayser, 2003, p.40).

Todas as manifestações que no estudo de Kayser são reconhecidas como grotescas, em sua essência, convergem para este aspecto um tanto lúgubre: a consciência de que o mundo, subitamente, pode revelar-se estranho e ordenado por regras desconhecidas. Os exageros da caricatura, por exemplo, desafiam as regras de verossimilhança, os híbridos animalescos dos ornamentos geram monstros desconhecidos pela natureza, o riso do teatro popular leva o homem a se deparar com sensações contraditórias, advindas da mescla do cômico com o trágico, o mundo dos sonhos e da loucura desvirtua as regras do nosso mundo, assim como a linguagem empregada de forma lúdica e *nonsense* na poesia anfigúrica revela uma estranheza entre conceito e forma. Enfim, todas as manifestações do grotesco na arte são reflexos do alheamento do mundo. Mesmo as manifestações cômicas do grotesco, na teoria de Kayser, não são encaradas como inteiramente leves. Isto porque, devido a sua natureza pautada no contraditório e no estranho, conceitos ligados ao fenômeno do mundo conhecido em via de cair no absurdo, revelam-se promotoras de um riso perturbador e não alegre: "Por mais ridículo que haja no grotesco, devido à desfiguração e ao absurdo, encontra-se nele um elemento assustador diante da instabilidade, da falta de fundamento seguro que é repentinamente sentida" (Kayser, 2003, p.130).

A ideia de riso típica do grotesco, segundo Kayser, pode ser encontrada nos escritos de Jean Paul Richter. Suas teorias sobre o humor encaram o riso como portador de uma faculdade maldita e subversiva, capaz lançar-se contra o mundo a fim de eliminar toda a sua finitude. Kayser define o humorismo em Jean Paul da seguinte forma: "O riso do humor não se apresenta livre; nasce ao contrá-

rio, 'aquele sorriso em que há ainda... uma dor'. Os melhores humoristas, devemo-los a 'um povo melancólico' (os ingleses). O maior humorista, no entanto, seria... o diabo" (Kayser, 2003, p.58). O riso ambíguo, amalgamado à dor e de natureza satânica, como dito anteriormente, parece constituir parte da tradição da concepção de humor romântica. Baudelaire, fiel a essa tradição, atribui aos românticos a compreensão do aspecto ambíguo do riso, concebendo a dor como atributo íntimo do humor. Para ilustrar sua concepção de riso, Baudelaire usa a figura de Melmoth, personagem de Maturin, difundido na literatura gótica e inspirador dos heróis de Byron, que passariam a constituir o tipo do herói satânico, um *leitmotiv* recorrente na literatura romântica. Para Baudelaire, "O riso de Melmoth [...] é a explosão perpétua de sua cólera e de seu sofrimento" (Baudelaire, 1998, p.15). Esse tipo de riso, caro aos românticos, parece definir a natureza atribuída por Kayser ao aspecto cômico do grotesco: um riso perturbador, contraditório e aflito, definido por conceitos disfóricos como dor e medo, não tendo qualquer relação com a alegria.

Os critérios dos quais Kayser parte para a determinação do conceito de grotesco são bastante influenciados pelas ocorrências do fenômeno posteriores à literatura romântica, em particular no contexto da literatura alemã, como observa Bakhtin (Bakhtin, 1993, p.41). Sua concepção está ligada, principalmente, a motivos das narrativas de ficção influenciadas pelo romantismo. Por exemplo, a temática da morte de Deus presente em Jean Paul e os autômatos e marionetes de Hoffmann parecem relacionar-se com sua concepção de grotesco como a consciência de que o mundo é regido por forças estranhas e desconhecidas. Vale lembrar aqui que uma das definições que Kayser dá ao grotesco é a de expressão do *id,* concebido como o desconhecido que se insere no mundo (Kayser, 2003, p.159). A manifestação dessa força pode ser observada, segundo Kayser, num tema caro ao grotesco – a loucura:

> Na demência o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez como se um id, um espírito estranho, inumano

> se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como umas das percepções primigênias do grotesco que a vida nos impinge. (Kayser, 2003, p.159)

O *id*, assim definido, seria uma força manipuladora do homem e do mundo, uma espécie de titereiro invisível que submete o universo a uma ordem estranha constatada pela percepção do grotesco.

Kayser menciona que os ornamentos grotescos também foram denominados de *sogni dei pittori*, designação que vê essa categoria estética como expressão da liberdade da fantasia criadora, uma forma de configurar "sonhos despertos". Já no caso de tópicos românticos como os autômatos, títeres e possessos, Kayser vê por trás deles a ideia de uma força estranha que rege o mundo e, assim, dá origem ao grotesco. Bakhtin (1993, p.43) vê nestes dois exemplos o caráter contraditório da teoria de Kayser: se o mundo é regido por forças misteriosas, então não haveria liberdade para o surgimento de produtos da imaginação. De fato, concordamos que Kayser parece dar mais importância aos aspectos negativos e fantásticos do grotesco, submetendo até as manifestações mais jocosas e despretensiosas aos temas e concepções modernos. A descrição feita por Kayser sobre os ornamentos evidencia essa atitude:

> Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas. (Kayser, 2003, p.20)

Nessa passagem, Kayser ressalta o caráter ambíguo do grotesco no qual o monstruoso se associa ao riso como reflexo de sua dupla significação: por um lado, ridículo, por outro, assustador. A despeito disso, Kayser acentua um aspecto sinistro que não está necessariamente presente nos ornamentos, mas, sim, pertencente às manifestações grotescas da modernidade.

A crítica feita a Kayser destaca certa anacronia presente em sua teoria. O autor apresenta um panorama do grotesco desde o século XV ao XX, considerando ocorrências heterogêneas da categoria, como pintura, literatura e drama. Mesmo quando trata de manifestações do grotesco na arte ornamental, nas pinturas de Brueghel e na *Commedia dell'Arte*, ele leva em consideração conceitos aplicáveis à literatura do século XIX em diante, como a evidência do horror e do estranho no cotidiano e o caráter sinistro do riso. Mikhail Bakhtin alega que o conceito de Kayser não se aplica ao grotesco em outra época senão a que se inicia com o romantismo (Bakhtin, 1993, p.41). As ocorrências do grotesco em outros períodos pedem outros critérios de avaliação, parecendo escapar à definição central de Kayser do conceito de grotesco como expressão do mundo alheado.

Também sofre crítica o fato de Kayser limitar o fenômeno grotesco à constatação da falha na orientação do mundo. Manifestações na arte que se apresentem nitidamente como estranhas, mas que não estejam dentro de uma convenção de mundo comum não se enquadram nesse conceito, o mesmo valendo para expressões artísticas que não dependem de uma relação de verossimilhança com um mundo passível de subversão (a poesia, por exemplo). Frederick Burwick aponta para o fato de Kayser estabelecer critérios rígidos para o reconhecimento do grotesco nas obras de arte: não são todas as manifestações de estranheza e incongruência que podem ser definidas como grotescas segundo sua concepção, mas apenas as que se mostrem discrepantes em relação à ordem prevista para o mundo cotidiano.

Burwick (1987, p.14) observa também que a teoria de Kayser em muitos momentos se aproxima do fenômeno que, na terminologia de Tzvetan Todorov, recebe a denominação de fantástico. Essa semelhança talvez possa ser explicada pelo fato de Kayser desenvolver sua teoria pautado por exemplos dominantemente pertencentes à prosa ficcional, em vez de outros gêneros. O fantástico é definido por Todorov como o súbito aparecimento na narrativa de um evento estranho e inexplicável, que aparentemente contradiz as

leis naturais. O gênero fantástico, para ele, deve deixar o leitor e o protagonista em permanente dúvida quanto à natureza natural ou sobrenatural de tal evento. Se a dúvida for solucionada, o fantástico cede lugar ao gênero estranho (se a explicação para a ocorrência for natural) ou para o gênero maravilhoso (se a explicação para a ocorrência for sobrenatural):

> O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. (Todorov, 1992, p.166)

Como se vê, à semelhança da definição de Kayser para o grotesco, o fantástico de Todorov é sustentado pela surpresa e pela incerteza. Desse modo, o fantástico seria "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 1992, p.31).

Quando Kayser alega que o universo dos contos de fadas não pode ser definido como grotesco, sustenta seu argumento dizendo que o mundo dos contos de fadas não é o mundo cotidiano que se revela estranho, mas um mundo baseado em outras regras, não havendo assim o alheamento do real. Uma vez que nos contos de fadas o sobrenatural é uma forma de se explicar o mundo, não causando estranhamento ou surpresa, Todorov, por seu turno, também não o caracteriza como fantástico, mas como maravilhoso:

> No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. (Todorov, 1992, p.60)

Observa-se assim que o grotesco de Kayser e o fantástico de Todorov possuem ampla área de intersecção. Isso se deve, talvez, ao fato de Kayser ter-se debruçado prioritariamente sobre a prosa de ficção (e o drama), tratando apenas de relance as manifestações do grotesco na poesia. É bem verdade que a poesia, desde os românticos e principalmente a partir do século XIX, com destaque para a obra de Baudelaire, nutre gosto especial pela busca da beleza no raro, estranho e contraditório. O grotesco manifesta-se na poesia de formas variadas, seja na remissão a imagens que expressem ambiguidade e horror, seja no uso de metáforas a fim de unir o heterogêneo e criar uma realidade espantosa, inexistente no mundo exterior à lírica.

Conforme observa Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, é próprio da poesia da modernidade buscar reunir o inconciliável por meio do uso metafórico: nas associações estranhas presentes na poesia encontra-se grande parte das manifestações do grotesco na lírica. A estética simbolista, que representa o extremo de muitos expedientes do romantismo, nutriu um gosto especial pela união do díspar e expressão do inexprimível, e buscava desafiar as regras da realidade alicerçada na crença da correspondência entre os conceitos, postura que dá margem à expressão do híbrido e do dissonante e à criação de uma realidade rebelde que afronta as concepções de normalidade. É uma poesia que, para flexibilizar o real, não raramente se vale do grotesco. Apesar de Kayser chegar a descartar a existência do grotesco na substância da lírica, admite-o apenas no plano da expressão, definido por ele como plano de representação:

> Familiaridade e estranheza são categorias de ubicação anímico-corpórea no espaço tridimensional. Por sua essência, porém, o mundo da lírica não abarca as coisas como espaço tridimensional contemplável. Diluímo-nos nele como num fluxo ou sopro, tornamo-nos ele mesmo. O grotesco, em contrapartida, importuna quem se defronta com ele como cena ou imagem dotada de movimento. Por mais variados que sejam os traços grotescos acusados pela poética da lírica moderna, trata-se de meios de representação, mas não da substância propriamente dita da poesia lírica. (Kayser, 2003, p.137)

Mais uma vez recorrendo a Hugo Friedrich, pode-se dizer que na produção da poesia lírica moderna o chamado plano de expressão torna-se o aspecto privilegiado pelos artistas, tornando-se o palco da promoção das rupturas empreendidas a fim de libertar a lírica da tradição. Portanto, é justamente como forma de representação, ou, seria melhor dizer, como forma de expressão, que o grotesco se manifesta na poesia promovendo, através da linguagem, a reconfiguração das relações entre os elementos do mundo. As metáforas são por excelência as forças que criam o grotesco na poesia. No seu jogo de livre associação de imagens, muitas vezes tentam unir elementos incompatíveis, gerando híbridos monstruosos e estranhos que expressam o inusitado. O que pode levar Kayser a desconsiderar a existência do grotesco na lírica é o fato de sua teoria defender a existência do fenômeno na frustração ou surpresa ante as expectativas de funcionamento do mundo, e de o universo da poesia não obedecer às regras do cotidiano, regras essas que a prosa de ficção e o drama podem reproduzir para, então, as subverter pelo grotesco.

Kayser descarta o grotesco como essência da lírica, mas reconhece-o na pintura, partindo das artes visuais para chegar às literárias. Nas pinturas grotescas, como em retratos caricatos, ou nas composições híbridas de Archimboldo (nas quais nem sempre é possível traçar algo de fantástico), o grotesco está presente pela maneira de composição extravagante e pelas formas dissonantes e ambíguas, como Kayser mesmo reconhece. Na poesia, principalmente moderna, nos meios de estruturação da linguagem e no elenco de imagens que se associam nas metáforas, há semelhanças com as formas composicionais da pintura. A poesia goza de liberdade para fundar realidades por meio de palavras, assim como a pintura por meio de formas visuais; o que permite dizer que o grotesco na poesia parece se dar (exceto no caso de poemas narrativos, cujos exemplos podem ser vistos em alguns textos de Lautréamont[18] ou nas

18 Em *Os cantos de Maldoror*, do conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), a poesia tinge-se de acentuados matizes grotescos. Muitos dos cantos constituem narrativas

baladas românticas, nos quais a narratividade existente já revela traços grotescos) não tanto pela apresentação de eventos, mas sim pela composição plástica por meio de usos particulares da linguagem, uma forma de configuração que parece se dar mais em analogia com a pintura do que ocorre com a prosa de ficção.

A despeito das críticas existentes, os estudos de Kayser se apresentam como um dos mais importantes esforços em se entender a teoria do grotesco. Seu vasto panorama mostra os motivos e formas com que o fenômeno se apresentou ao longo dos séculos, assim como a recepção por parte da crítica. O diálogo feito por Kayser com estetas e artistas que trataram da matéria do grotesco desde o século XV permite observar as características associadas ao conceito e as vicissitudes de sua concepção ao longo dos séculos. Kayser dedica atenção especial ao período que se estende do fim do século XVIII ao XX, dando atenção às manifestações e teorias românticas, o que parece ser importante para a constituição de sua teoria, visto que ela abarca, fundamentalmente, o grotesco moderno.

Alguns aspectos do grotesco escapam a Kayser: sua dedicação à categoria no tocante à época moderna e ao quadro das produções artísticas exclui aspectos do grotesco presentes em épocas anteriores e no âmbito da cultura não canônica. Já a teoria de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco dedica-se a um quadro ausente nos trabalhos de Kayser, uma vez que se propõe a estudar a categoria do grotesco a partir da cultura popular. Segundo o crítico russo, as origens do fenômeno têm suas raízes ligadas aos motivos das festas e do imaginário do povo. As teorias de Kayser e Bakhtin constituem o material mais completo e discutido sobre o grotesco na atualidade, sendo, portanto, importante ressaltá-las. A fim de destacar aspectos do fenômeno não visíveis em Kayser, considerar-se-á a seguir, brevemente, o grotesco sob a ótica de Bakhtin.

---

em que o grotesco não se dá apenas pela linguagem, mas também pela ocorrência de eventos estranhos. Como exemplo, serve a passagem em que Maldoror, após um naufrágio e uma luta sangrenta com tubarões, entrega-se a uma relação amorosa com um tubarão fêmea, havendo nessa relação uma fusão grotesca entre o humano e o animal por meio do erotismo (Lautréamont, 1986, p.115-23).

O espantalho de mãos dadas com o povo: a teoria do grotesco de Bakhtin

Como dito anteriormente, é no seio da cultura popular que Mikhail Bakhtin localiza as origens das figurações grotescas. De acordo com seu estudo sobre as influências populares nos romances de Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1977), o grotesco tem como manifestações as festas públicas profanas da Idade Média e Renascimento, sendo necessária a consideração desses fenômenos para o entendimento pleno da categoria:

> O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, [...]. Para compreender as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade cultural popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos. (Bakhtin, 1993, p.45)

Segundo Bakhtin, festas como as *Asinárias*, as *Soities* e os carnavais eram ocasiões em que a ordem da vida cotidiana sofria uma inversão, de modo a que todos os aspectos sérios e graves enfrentassem um processo de subversão e rebaixamento. Por apresentarem uma série de motivos e práticas estranhas à ordem cotidiana e terem, no entanto, lugar reservado na vida do povo, as festas públicas da Idade Média e do Renascimento são definidas por Bakhtin como uma outra vida, a "segunda vida do povo", ou o carnaval. O processo de inversão e rebaixamento existente nessas ocasiões dava margem à ridicularização das instituições austeras e dos poderosos: o elevado se tornava comum e o medo cedia lugar ao riso. No carnaval, as barreiras de distinção entre os indivíduos são temporariamente suspensas; mesmo a hierarquia, aspecto fundamental na concepção de mundo do homem medieval, é anulada. As festas oficiais da Idade Média e do Renascimento acentuavam o caráter hie-

rárquico da sociedade feudal, o que tinha como implicação inevitável a seriedade. Já o carnaval contava com o riso grotesco como elemento de transposição de qualquer barreira social.

O movimento que caracteriza o fenômeno grotesco é descendente e o *tópos* do imaginário grotesco é o baixo em todas as suas figurações: a terra, o subterrâneo e o útero. No grotesco definido por Bakhtin, o elevado submerge no baixo e se renova. A concepção de correspondência entre o corpo humano e o universo serve de ilustração para a concepção de grotesco dos festivais medievais e renascentistas. Utilizando-se o corpo como representação da realidade podem-se visualizar dois polos, um representado pelo elevado, que constitui a cabeça e o rosto, onde se localizam as abstrações e a espiritualidade, e um outro, caracterizado pelo ventre e órgãos inferiores, representante dos apetites e da animalidade. O grotesco localiza-se no baixo corporal, atuando como uma força que traga o elevado ao húmus e renova-o pelo riso espontâneo e pela alegria.

No carnaval há a vulgarização do mundo. O universo do corpo torna-se o único universo, visto que conceitos abstratos e elevados, como morte, poder e vida, são rebaixados à realidade corporal. A deglutição, o coito, os corpos estraçalhados, a gestação e a velhice são imagens que definem o grotesco desses festivais, pois representam processos de transformação do corpo individual em partícula passível de fusão com o exterior, constituindo, portanto, a expressão da individualidade em agonia. Órgãos como boca, genitálias e os orifícios que incorporam o exterior através do coito e da deglutição e expelem o interior pelo parto ou excreção, são figuras típicas do grotesco, pois neles o corpo deixa de ser único e isolado. Como se pode notar, o grotesco medieval aponta para uma concepção em que a realidade é vista como um grande corpo coletivo, manifestando-se como um desejo de fusão de realidades distintas, ou mesmo antagônicas, num único híbrido. O grotesco é um caminho para a indistinção entre o que conceitualmente parece separado, por isso, pode ser caracterizado pelos pontos intermediários entre os polos de uma mudança (Bakhtin, 1993, p.22). Em função disso, a incompletude e o hibridismo são motivos típicos do gro-

tesco, representando os estágios da metamorfose que caracteriza esse conceito.

O grotesco presente nos festivais de rua da Idade Média e Renascimento tem como característica marcante a alegria, sendo uma forma de dessacralizar os aspectos graves e opressivos que constituem o universo das leis e da fé, ou seja, da "vida oficial", por meio do riso espontâneo, e tem como motivo típico os aspectos baixos do corpo. A ridicularização promovida pelo grotesco nos festivais medievais é regeneradora: rebaixa o elevado, não apenas para convertê-lo em matéria do riso, mas sobretudo para torná-lo comum ao homem, derrotando dessa maneira o temor frente ao desconhecido. O grotesco assim definido pode ser visto como o horror vencido pelo riso: "o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre" (Bakhtin, 1993, p.34).

Na ótica do riso, todos os temores, quando não expurgados, convertem-se em motivos festivos, estando, portanto, a serviço de uma função reconfortante e protetora que as festividades populares parecem configurar na esfera dos costumes medievais e renascentistas. Com efeito, Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente*, trata dos diversos mecanismos de convivência com ameaças e terrores, reais ou imaginários, operados pelas populações medievais e renascentistas. Ao investigar o papel aziago que a noite ocupa no imaginário popular dessas épocas, Delumeau destaca as diversas festas populares utilizadas como antídotos dos medos noturnos. Elas assumem, assim, as mesmas funções benéficas que Bakhtin atribuiu aos festejos e o riso permeado de motivos grotescos. Delumeau chama a atenção para o fato de que:

> As cerimônias de Natal e as fogueiras de são João, as "noitadas" dos camponeses bretões, as algazarras que marcavam as noites de bodas, os tumultos, as reuniões de peregrinos vindos de muito longe que, chegado o fim da jornada, esperavam a aurora na – ou nas proximidades da – igreja que era o objetivo de sua viagem: todas essas manifes-

> tações coletivas constituíam uns tantos exorcismos dos terrores da noite. (Delumeau, 1989, p.103)

O riso do carnaval difere muito do riso presente em outros contextos culturais, visto que tem caráter universal e indistinto. Em festas medievais como *o Risus Paschalis*, a festa dos tolos ou as *Soities*, toda a coletividade está submetida ao cômico. Assim, mesmo quem ri é objeto do riso. O que difere muito do humor satírico que caracteriza o riso em outros períodos, como no romantismo e na modernidade. Na sátira, o riso surge de um distanciamento crítico por parte de quem ri do objeto ridicularizado; assim, as manifestações cômicas populares não poderiam ser definidas, facilmente, pela sátira, já que se pautam pela indistinção entre as partes ativas e passivas da dinâmica do ridículo, não apresentando a distância necessária à sátira. Mesmo os textos paródicos medievais têm como objetivo, não a sátira, mas o rebaixamento do texto sério por meio do riso, a fim de renová-lo como algo comum e leve. Pode-se citar o exemplo da *Coena Cypriane*, paródia em que personagens bíblicas entregam-se à glutonaria e à vulgaridade. Não há nesse texto a sátira das escrituras, mas sim uma celebração da alegria e do corpo (Bakhtin, 1993, p.252).

Mesmo as representações do sacro na Idade Média e Renascimento contavam com a participação do cômico e paródico; os mistérios também constituem um exemplo da inserção do riso no âmbito da representação do sagrado, visto sempre contarem com eventos jocosos paralelos às encenações da matéria baseada em temas bíblicos e na hagiografia. A origem da farsa está intimamente ligada a essas paródias sacras, parte integrante dos mistérios que, posteriormente, passaram a formar um gênero independente (Jakobson, 1999, p.32). O elemento ridículo aí inserido não tem a intenção de abalar a fé no sagrado, algo impossível no contexto medieval, em que a crença no poder de Deus era absoluta. A onipresença divina parece justamente fornecer os subsídios para a inserção do riso na fé – como Deus é absoluto, a Ele estão subordinados todos os aspectos da vida, inclusive os que tangem ao jocoso, que oferecem o

contraponto de Sua graça e perfeição. Observa Jakobson a respeito dos mistérios medievais:

> Tanto para o dramaturgo quanto para o espectador medieval não havia blasfêmia no mistério burlesco. [...] A fé na Eucaristia, a Natividade e a Ressurreição eram poderosas demais para serem abaladas por uma paródia. A ressurreição farsesca tornava risível não a bem aventurada Paixão, mas inanidades deste mundo em contraste com os veneráveis eventos da história sagrada. (Jakobson, 1999, p.32)

O Mistério pode ser visto como uma materialização da relação do homem medieval com o riso: por um lado, tem-se o sagrado inabalável, por outro, a necessidade de reduzir o mundo à leveza da vida comum. A alegria tem, assim, um lugar na vida do povo, representando o terreno e o material – o grotesco consiste em uma das formas de expressão dessa alegria associada ao vulgar e à vida secular, localizada num polo oposto ao sagrado.

Uma figura que encarna por excelência os motivos do grotesco popular medieval é o diabo. Por representar o lado diametralmente oposto ao da divindade, o diabo encarna todos os aspectos inferiores do mundo. Enquanto Deus representa o excelso e o espiritual, portanto o sublime, o diabo encarna o grotesco, expresso na bestialidade, nos apetites e na materialidade. Sua representação como mal absoluto e antideus data da Idade Moderna. No carnaval, o diabo é festivo, representando a glutonaria e a licenciosidade, o que fica expresso em sua representação híbrida (meio homem, meio animal) e em sua presença constante em farsas como figura burlesca. O diabo inspirou muitas figuras cômicas populares dos séculos posteriores à Idade Média, como o Arlequim da *Commedia dell'Arte* e o Pantagruel dos romances rabelaisianos – personagens bufas que originalmente eram representações diabólicas nas festas do povo (Bakhtin, 1993, p.285).

O elemento grotesco que se evidencia na cultura popular, conforme aponta a teoria de Bakhtin, tem como característica principal a alegria. Todas as suas imagens estão indissociavelmente ligadas à

vida e suas manifestações básicas. As obscenidades do grotesco, por exemplo, convergem para a fertilidade, as deformidades exageradas e formas hiperbólicas do corpo são representações da abundância, a fusão observada nos corpos híbridos expressa a aspiração à indistinção e ao infinito do coletivo. E mesmo a morte, representada pelo grotesco, apresenta um tom festivo, pois se mostra como um outro aspecto da vida – a possibilidade de renovação e renascimento que a ideia da morte representa é de suma importância para essa concepção de grotesco.

As esferas da vida comum, segundo as concepções do grotesco bakhtiniano – chamado pelo autor de *realismo grotesco* por ater-se à realidade permeada pelo maravilhoso em oposição ao grotesco romântico, que remete ao fantástico –, são tomadas como um microcosmo de toda a dinâmica do grotesco. O cotidiano vulgar revelaria as manifestações da inversão da ordem comum do mundo, além de expressar a alegria universal que residiria nas instâncias mais baixas e fundamentais da vida. Ao se observarem as manifestações literárias que se apropriaram dos motivos grotescos populares da Idade Média e do Renascimento pode-se evidenciar esse aspecto do grotesco. O movimento de rebaixamento da seriedade ao cômico com fins à renovação da realidade relaciona-se com o próprio caráter cíclico da natureza, que o grotesco expressaria de maneira metonímica nas manifestações do cotidiano. O romance *Gargantua*, de Rabelais, autor que serve de eixo para as considerações de Bakhtin, apresenta uma série de amostras dessa característica do grotesco popular, nas quais eventos cotidianos de importância aparentemente ínfima assumem grandes proporções. De início, na ocasião do nascimento de Gargantua, em pleno *Mardi Gras*, vários comensais, entregues à bebedeira, discorrem sobre os benefícios da bebida em consonância com reflexões sobre questões sérias como a salvação da alma, virtude e a transitoriedade da vida. Na conversa dos bêbados, depara-se com a seguinte passagem:

> – Ora falemos de bebida. [...]/ – Eu bebo eternamente. Para mim, a eternidade é a bebida, e a bebida a eternidade [...]/ – Eu molho, ume-

> deço, bebo, tudo por medo de morrer!/ – Beba sempre que não morrerá/ – Se eu não beber, se ficar seco, estarei morto. Minha alma irá parar num brejo. A alma nunca vive em seco. [...]/ – Bela coisa! Nossos pais beberam muito e esvaziaram os barris./ [...] – E cagaram, e cantaram. Bebamos! (Rabelais, 1957, p.43-4)

Essa passagem do romance é construída em uma sequência dialógica na qual são feitas apologias à bebida por meio da subversão de máximas da sabedoria popular. É de se destacar o fato de que as falas são indicadas sem apresentação das personagens que as proferiram. O anonimato das sentenças, sua sucessão cumulativa e a opinião única por elas sustentada (beber é benéfico) evidenciam a aspiração à indistinção e à coletividade que Bakhtin atribui ao grotesco popular, visto que esses elementos reproduzem uma única voz, composta por uma multidão de outras vozes, aglomeradas, para, em uníssono, fazer a defesa dos prazeres. O elogio da vida mundana é comum aos gêneros populares da Idade Média e do Renascimento; matéria semelhante a esse panegírico da bebida e do corpo pode ser encontrado, por exemplo, na lírica goliarda. Nessa modalidade literária do século XII atribuída a poetas vagantes, o gosto pelos prazeres vulgares, como o amor carnal e os vícios, são celebrados em poemas risíveis, em sua maioria compostos em latim. Entre os goliardos também é comum o anonimato, estando apagada toda a individualidade de sua produção poética, que constitui expressão de toda uma classe de pessoas.

Na conversa dos bebedores, o rebaixamento grotesco opera-se reduzindo questões de ordem superior, algumas de ordem metafísica – como eternidade, morte, a sucessão da vida na terra –, à realidade íntima dos bêbados. A bebida converte-se em elixir mágico e substância fundamental da vida e, com ela, toda a realidade do banquete, com seus assados, chouriços e presuntos, descritos nos capítulos subsequentes de *Gargantua*, assume a dimensão de um cosmo inteiro. Toda a vida está presente no banquete. A celebração dos aspectos baixos da vida e do corpo presentes nessa passagem deixou marcas no caráter de Gargantua. Em sua juventude, Gargantua

mostra-se displicente com os estudos, regalando-se com banquetes excessivos, bebedeiras, promiscuidade e longas horas de repouso. Em certa ocasião, quando seu mentor, Ponócrates, censura-o por sua acedia e glutonaria, Gargantua assim se defende: "Minha natureza exige que eu durma depois de comer e coma depois de dormir" (Rabelais, 1957, p.145).

O nascimento de Gargantua já antecipa a sua natureza grosseira e popularesca. Gargamelle, sua mãe, dá-lhe a luz num banquete em plena terça-feira gorda – auge das festividades do carnaval. As circunstâncias em que Gargantua vem ao mundo materializam as inversões carnavalescas típicas do grotesco popular. Na ocasião do parto, sua mãe expelira o reto em decorrência da força despendida para o nascimento da criança. O grotesco surge de imediato, quando as parteiras (fora convocada uma quantidade absurda delas, devido às proporções gigantescas da mãe e da futura criança) tomam a pele posta para fora pelo recém-nascido:

> Numerosas parteiras chegaram de todos os lados, e apalpando-a [a mãe, Gargamelle] por baixo, encontraram um pedaço de pele de muito mau gosto. Pensaram que fosse a criança, mas era o reto que lhe escapara, por se ter afrouxado o ânus, que vós chamais de olho-do-cu. (Rabelais, 1957, p.53)

Como se pode notar, não apenas o acontecimento em si é extremamente grotesco, como também o é o teor chulo dos termos usados para descrever o acidente sofrido por Gargamelle. O herói do romance, já em sua origem, distingue-se, não por marcas elevadas, mas inferiores, sendo associado a uma parte do corpo que remete à abjeção. Todas as circunstâncias que envolvem o nascimento de Gargantua possuem uma gradação de grotesco que parte do escatológico e acentua-se a ponto de adentrar a esfera do inverossímil. Quando as parteiras percebem o que ocorrera à mãe, chamam uma velha curandeira que medica Gargamelle com um poderoso adstringente. Esse medicamento, no entanto, é tão forte que obstruiu todos os orifícios do corpo de Gargamelle, sendo impossível o nascimento

da criança pelas vias naturais. Com o esforço da parturiente, em um processo insólito, a criança é parida pela orelha da mãe. Ao nascer, o bebê já se mostra como uma entidade carnavalesca, visto que, em vez de chorar como as outras crianças, principia os seus dias na terra pedindo algo de beber (Rabelais, 1957, p.54).

O narrador de Rabelais busca na tradição conhecida justificativa para o nascimento bizarro de Gargantua. Para tanto, cita, entre outros nascimentos incomuns, o dos filhos de Leda, por meio de ovos, e o de Minerva, surgida da cabeça de Júpiter. Além da tradição mítica, as ciências naturais da Antiguidade são evocadas a fim de dar subsídios realistas ao parto de Gargantua, ao que serve a referência à *História natural*, de Plínio, feita pelo narrador. Assim como possuem conotação alegórica o nascimento de figuras míticas (Minerva, deusa da sabedoria, nasce da cabeça de Júpiter), o nascimento de Gargantua também parece emblemático para sua condição de ser carnavalesco. Como representação da subversão burlesca em todas as instâncias, inclusive nas condizentes à realidade natural, o nascimento de Gargantua é extravagante, invertido e pautado nos aspectos mais inferiores da realidade corporal. O grotesco o marca primeiramente em sua associação ao ânus, e depois chega ao impossível quando todo o conceito do corpo sofre tal subversão quanto à verossimilhança que uma criança é parida pelo ouvido. Com efeito, muitos dos elementos maravilhosos de *Gargantua* servem a um quadro de manifestação das inversões grotescas e carnavalizantes, podendo ser vistos como alegorias do riso popular, manifestados em contraponto com a realidade usual.

Em *Gargantua*, o maravilhoso está mesclado ao realismo de forma pouco distinguível. O que se observa no romance é o revestimento da realidade imediata e comum com elementos impossíveis oriundos do imaginário maravilhoso, no qual o gosto pelo monstruoso, característico da cultura popular do fim da Idade Média, tem presença marcante. Na constituição dessa visão grotesca e insólita sobre a realidade comum, parece ter importância a função da própria linguagem, que em *Gargantua* materializa alegorias em imagens inverossímeis que ganham vida ante o caráter realista da

obra. Exemplos de como o uso alegórico da linguagem, quando inserido de forma direta na realidade, pode gerar monstruosidades podem ser vistos em boa parte da produção cultural do final da Idade Média e do Renascimento: Pieter Brueghel, em sua tela *Provérbios flamengos*, configura um mundo impossível, no qual porcos são tosquiados, pessoas se confessam a diabos e excrementos são colhidos com o mesmo zelo com que se guarda dinheiro. O mundo bizarro retratado por Brueghel nesse quadro nada mais é do que a transposição em imagens dos ditos populares de sua época. O imaginário medieval, como atesta Claude Kappler em sua obra *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, é afeito à monstruosidade e às maravilhas. A categoria do maravilhoso permite que os monstros se insiram na realidade. Pelo fato de estes residirem sempre em lugares remotos, como ilhas distantes, no hemisfério Sul e no Oriente, ou no Inferno, a única forma de se chegar até eles é por meio do relato de quem os viu. Assim, a linguagem torna-se uma força configuradora de monstruosidades. O relato sobre as maravilhas, segundo Kappler, apesar de muitas vezes tocar o inverossímil, não deve ser visto como uma mentira, ou a moderna mitificação, mas sim como fabulação. Nesse caso, a linguagem dá ao que há de estranho no real os contornos do maravilhoso:

> O pensamento mítico, o símbolo e o monstro, têm de passar pela formalização verbal: a palavra serve de intermediário, segundo nos parece, [...] entre a imaginação, sua epifania e sua manifestação "*hic et nunc*". Graças a ela poder-se-ia dizer que o imaginário se encarna. Os procedimentos de expressão assumem, pois, importância especial; sobretudo a metáfora, em todas as suas formas. (Kappler, 1993, p.266)

Como se pode notar, extrair do real o que nele há de extraordinário por intermédio da fabulação contribui para a manifestação concreta do monstruoso na realidade. Kappler cita a descrição feita por Marco Polo do unicórnio por ele visto na Índia. A leitura leva à constatação de que se trata de um rinoceronte; no entanto, a perspectiva maravilhosa do relato dota esse animal de um caráter fabu-

loso. Algo semelhante a essa forma de fabulação ocorre em *Gargantua*, em que o maravilhoso transforma a terra natal de Rabelais (a região de Chinon) no reino de Grandgousier, terra carnavalesca em que gigantes de proporções impossíveis reinam com alegria e abundância.

A linguagem em *Gargantua* tem grande importância para a materialização do espírito carnavalesco da obra e também para a elevação da vida comum a esferas quase míticas, na mesma medida em que traz o mito para o cotidiano. O nome de Gargantua, por exemplo, é uma exteriorização de toda a bufonaria que envolve a personagem. Como ao nascer havia pedido em altura tonitruante por bebida, Grandgouiser exclamou "*Que Grand tu as.*"[19] ("Que grande tu tens"), referindo-se à garganta da criança (Bakhtin, 2002, p.405). Por ter sido a primeira sentença proferida pelo pai, os comensais de Grandgousier recomendaram que esse fosse o nome da criança, tendo sido assim o bebê batizado. A boca constitui um órgão particularmente ligado ao grotesco. Ela representa as funções inferiores do corpo, estando associada à deglutição e à produção de fluídos tidos como abjetos (saliva), e, por extensão, estão associados ao grotesco todos os órgãos a ela relacionados, como os dentes, a língua e a garganta. A boca e a garganta ainda estão relacionadas ao aspecto mais essencialmente mítico do grotesco. Como o grotesco reflete uma outra realidade, interior, desconhecida, topograficamente associada ao baixo e ao subterrâneo, todos os motivos associados ao ctônico forneceram um potencial profícuo para a manifestação da categoria, o que levou as cavidades a estarem associadas ao grotesco, havendo uma analogia entre as aberturas do corpo humano e as grotas da terra que levam ao subterrâneo. A garganta mostra-se como uma imagem fortemente vinculada ao grotesco nessa instância; além do mais, o caráter ctônico associado ao nome

---

19 Optou-se pela forma original, pois a tradução alterou levemente o texto. No entanto, preserva a mesma ideia, podendo servir igualmente à análise. Na versão portuguesa utilizada neste trabalho, o trecho seguinte está desta forma traduzido: "Que Garganta a tua" (Rabelais, 1957, p.57). Como se pode observar, a referência à garganta, que interessa a nosso trabalho, está explícita também na tradução.

de Gargantua (que remete a goelas escancaradas) evoca mais uma vez as origens diabólicas dos tipos cômicos populares, à qual se fez alusão anteriormente.

Outros exemplos do romance atestam uma função performática da linguagem que levam a realidade oficial para uma realidade carnavalesca e inferior, mitificando e dando veracidade histórica às personagens de *Gargantua*, marcando, por um lado, sua presença no mundo real, e, por outro, o caráter burlesco da realidade. A caminho de Paris, para onde viajou por motivos de estudo, Gargantua e seus companheiros passam por uma floresta na qual moscas incomodavam suas montarias. Gargantua montava uma égua monstruosa presenteada a seu pai por um rei africano. Como os insetos picassem incessantemente o animal, esse se incomodou enxotando-os com a cauda. Dadas as dimensões gigantescas da égua, seus movimentos de cauda derrubaram toda a floresta, transformando o lugar num prado. Ao ver aquilo, Gargantua exclamou: "*Bonito isto*" (em francês, *Beau ce*). A partir daí nasceu, segundo o narrador, o nome da região de Beauce, que, de fato, foi uma província francesa ao tempo de Rabelais (Rabelais, 1957, p.113). Acontecimento semelhante se dá em Paris. Chegando à cidade, os cidadãos passaram a seguir Gargantua, espantados com seu tamanho prodigioso. A fim de dispersar a multidão, Gargantua urina sobre eles, afogando um número inverossímil de pessoas. Os sobreviventes gritaram que estavam cobertos *de riso* (em francês, *Pas ris*), nascendo assim Paris, o nome atual da cidade (Rabelais, 1957, p.118).

A linguagem em *Gargantua*, como se pode notar, serve ao relevo do maravilhoso mesclado ao realismo. Essa característica condiz com um esforço presente na obra de trazer toda a realidade séria e oficial para o convívio íntimo com o cotidiano popular, por meio do disparate. A manifestação máxima desse movimento grotesco e ambivalente de rebaixamento do real e sublimação do vulgar poderá ser encontrado no episódio em que o país de Grandgouiser entra em guerra com o país vizinho, regido por Picrocolo.

Uma querela entre pastores de Grandgousier e fogaceiros de Picrocolo torna-se o estopim de uma guerra de proporções imensas.

Como os fogaceiros não quiseram vender fogaça aos pastores pelo preço de custo, e assim iniciado uma briga que acabou no ferimento grave de um dos fogaceiros, estes foram reclamar a seu rei, que viu no conflito pretexto para iniciar uma guerra que, em seus planos megalomaníacos, no futuro viria a evoluir para uma conquista do mundo (Rabelais, 1957, p.209). Nessa passagem, a instância cotidiana particular é hipertrofiada a ponto de chegar ao universal, reduz todo o mundo a uma realidade específica e popular. A própria figura do gigante Gargantua é consoante com essa redução do grotesco. Como diz Bakhtin (2002, p.385-400), os gigantes de Rabelais sintetizam o cósmico e o específico, tornando a realidade imediata e particular uma alegoria para o todo.

A redução do universo à realidade íntima mais cotidiana e vulgar, como já se fez referência, parece acompanhar todo o imaginário medieval e renascentista. A lírica dos poetas vagantes, compilada no *Codex Buranus*, apresenta uma série de exemplos que correspondem aos recursos grotescos presentes em Rabelais e nas formulações de Bakhtin, tais como configuração da realidade comum como microcosmo de motivos universais; o que se pode notar no poema *In taberna*:

In taberna quando sumus
Non curamus quid sit humus
Sed ad ludum properamus,
Cui semper insudamus;
Quid agatur in taberna,
Vbi numnus est pincerna,
Hoc est opus ut queratur;
Si quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
Quidam indescrete uiuunt;
Sed in ludo qui morantur,
Ex his quidam denudantur,
Quidam ibi vestiuntur,
Quidam saccis induuntur;

Ibi nullus timet mortem
Sed pro Baccho mittunt sortem:

Primo pro nummata vini,
Ex hac bibunt libertini:
Semel bibunt pro captivis,
Post hec bibunt ter pro vivis,
Quarter pro Christianis cunctis,
Quinques pro fidelibus defunctis,
Sexies pro sororibus vanis,
Septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratibus perversis,
Nonies pro monachis dispersis,
Decies pro navigantibus,
Vndecies pro discordantibus,
Douodecies pro poenitentibus,
Tredecies pro iter agentibus.
Tam pro papa quam pro rege
Bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
Bibit milles, bibit clerus,
Bibit ille, bibit illa,
Bibit servus cum ancilla,
Bibit velox, bibit piger,
Bibit albus, bibit niger,
Bibit constans, bibit vagus,
Bibit rudis, bibit magus,

Bibit pauper et aegrotus,
Bibit exsul et ignotus,
Bibit puer, bibit canus,
Bibit praesul et decanus,
Bibit soror, bibit frater,
Bibit anus, bibit mater,

Bibit ista, bibit ille,
Bibunt centum, bibunt mille.

Parum centum sex nummate
Durant, cum immoderate
Bibunt omnes sine meta,
Quamvis bibant mente laeta.
Sic nos rodunt omnes gentes
Et sic erimus egentes.
Quis nos rodunt comfundantur
Et cum iustis non scribantur.[20]

(Dornheim, 1960, p.84-6)

A lírica vagante do século XII era veiculada por uma classe letrada, constituída por preceptores, estudantes e monges que erravam atrás de estabelecimentos de ensino. O fato de essa modalidade poética pertencer a uma elite cultural é flagrante nas influências por ela atestada da poesia lírica romana, podendo-se

20 "Quando estamos na taverna/ Não nos preocupamos com o momento em que seremos chão/ Mas ao jogo nos apressamos,/ Onde sempre suamos./ O que ocorre na taverna,/ Onde o dinheiro é o pincerna (criado de mesa),/ Sobre esta obra se perguntares, Falarei, pois ouça./ Alguns jogam, outros bebem,/ Outros indiscretamente vivem./ Mas dos que o jogo frequentam/Alguns desnudam-se/Outros lá se vestem,/ Alguns trajam sacos./ Lá ninguém teme a morte/ Mas para Baco lançam a sorte./ Primeiro pelo dinheiro do vinho,/ Do qual bebem os libertos;/ Uma vez bebem pelos cativos,/ Depois bebem três pelos vivos,/Quatro por todos os cristãos,/ Cinco pelos defuntos fiéis,/ Seis pelas irmãs vaidosas,/ Sete pelos soldados da floresta./ Oito pelos irmãos perversos,/ Nove pelos monges dispersos,/ Dez pelos navegantes,/ Onze pelos discordantes,/ Doze pelos penitentes/ Treze pelos vagantes./ Tanto pelo papa quanto pelo rei/ Bebem todos sem lei./ Bebe a senhora, bebe o senhor,/ Bebe o soldado, bebe o clérigo,/ Bebe ele, bebe ela,/ Bebe o servo com a criada./ Bebe o veloz, bebe o preguiçoso,/ Bebe o branco, bebe o negro,/ Bebe o constante, bebe o vago,/ Bebe o rude, bebe o mago./ Bebe o pobre e o doente,/ Bebe o exilado e o desconhecido,/ Bebe a criança e o encanecido/ Bebe o sacerdote e o diácono,/ Bebe a irmã, bebe o irmão,/ Bebe a velha, bebe a mãe,/ Bebe esta, bebe aquele,/ Bebem cem, bebem mil./ Pouco duram seiscentas moedas/ Quando imoderadamente/ Bebem todos sem ter meta,/ Embora bebam com a mente alegre./ Assim nos roem todas as pessoas/ E assim ficaremos pobres./ Que os que nos roem sejam confundidos/ E como justos não sejam escritos" (tradução livre de nossa autoria).

encontrar nela indícios das odes horacianas, dos poemas de amor de Catulo, assim como dos epigramas licenciosos de Marcial. No entanto, da mesma forma que os romances de Rabelais, compartilha muitos de seus elementos com a realidade popular. No caso específico da lírica dos poetas vagantes, essa característica parece dever-se ao elogio dos prazeres mundanos e possíveis influências da experiência de errância entre os setores marginais da sociedade, elementos que o poema transcrito fornece exemplos. Ora, *In taberna*, harmonizando essas duas realidades que compõem a poesia dos monges vagantes – a saber, a oferecida pelo pensamento erudito e a fornecida pela vida dos marginais –, ajusta-se bem ao movimento do grotesco de conversão da gravidade da vida oficial em jocosidade vulgar.

Nesse poema, o ambiente da taverna transforma-se em uma terra de deleites sem limites onde os elementos graves da vida são suspensos. Logo de início, aquela que talvez constitua a maior das preocupações humanas – a morte – é completamente desprezada na taverna, visto que é dito: "in taberna quando sumus/ Non curamus quid sit humus" (quando estamos na taverna não nos preocupamos com o momento em que seremos chão"). Como a supressão da morte, dentro do imaginário medieval, só seria possível na instância da vida eterna, a taverna converte-se em uma espécie de paraíso terreno acessível a todos. Em vez de se preocuparem com a morte, os frequentadores da taverna entregam a sorte a Baco. Dessa forma, o vinho dos pagãos e sua concepção de destino tornam-se o correspondente, em uma forma de sincretismo cultural, da salvação cristã em uma instância mais próxima e aprazível – a do cotidiano vulgar.

A taverna também representa o ponto de indistinção entre os indivíduos, o lugar da comunhão coletiva, no melhor sentido do grotesco bakhtiniano. Assim como nas alegorias da *Dança macabra*, em que várias classes sociais bailam de mãos dadas guiadas pela morte, de modo a representar que o papel secular que cada vida desempenha é indiferente à ceifadora, e que, portanto, a morte seria sinônimo de igualdade, em *In taberna*, a mesma tônica da igualdade humana aparece, no entanto, não por meio do grave aler-

ta do *memento mori* (como na dança macabra), mas por intervenção de uma alegria e fraternidade universais, na construção de uma utopia na qual toda a humanidade se irmana no gosto pelo vinho. A taverna é, portanto, um mundo carnavalesco, no qual motivos grotescos, como o delírio da embriaguez, as blasfêmias e a ridicularização do elevado tornam-se atributos de uma felicidade cósmica. Como se pode notar, esse exemplo da lírica dos monges vagantes do século XII corresponde às formulações de Bakhtin sobre a função regeneradora do grotesco no imaginário popular medieval e renascentista.

Tanto os exemplos fornecidos por *Gargantua* quanto os extraídos de *In taberna* permitem uma visualização da operação do grotesco de redução do universo a uma realidade cotidiana para a expressão da alegria. A redução, desse modo, torna-se um elemento distintivo do grotesco definido por Bakhtin e a sua manifestação mais intensa seria, como reconhece o crítico russo, precisamente a conversão da realidade à instância mais íntima e baixa de todas, a do corpo. Bakhtin descreve uma série de imagens grotescas centrados no corpo, sobretudo nas partes inferiores que, por estarem associadas à deglutição e ao coito, representariam as funções essenciais da vida. Como se sabe, o estudo de Bakhtin toma como base a cultura renascentista, com destaque para Rabelais, autor no qual os motivos do baixo corporal têm destaque.

Nesse mesmo contexto cultural, Erasmo de Rotterdam escreve *O elogio da loucura* (1509), tratado filosófico que se apropria do vocábulo *loucura (moria,* no original em latim) para, por um lado, condenar os maus costumes da elite pensante de seu tempo (clérigos, nobres, filósofos, artistas, etc.) e, por outro, tecer um elogio à alegria e ingenuidade popular. O texto de Erasmo de Rotterdam é considerado uma das primeiras defesas das potencialidades benéficas da comicidade popular apresentadas por um texto erudito, tendo possivelmente refletido em obras do Renascimento dedicados à descrição dos costumes do povo, tais como os romances de Rabelais e a pintura de Pieter Brueghel. Em *O elogio da loucura,* a Loucura em pessoa apresenta-se como defensora de sua contribuição para a feli-

cidade humana, tomando esse partido por ser consciente de que nenhum filósofo na história se prestará a tecer-lhe uma apologia. Tal expediente, curiosamente, também é usado por Justus Möser em seu *Arlequim, ou a defesa do cômico grotesco*, texto no qual o teatro popular é defendido por uma de suas figuras mais emblemáticas – Arlequim –, o que parece refletir a importância da obra de Erasmo na tradição que busca legitimar o caráter edificante do riso.

A Loucura, na obra de Rotterdam, coloca-se com uma espécie de deusa que preside uma forma de embriaguez perene e abriga em seu cortejo todos os conceitos associados à tolice e à insensatez. A maneira como a Loucura define a si própria permite sua associação ao universo carnavalesco e eufórico da cultura popular medieval e renascentista. O desregramento da realidade proposto por ela não teria manifestação nas formas deletérias da perda da razão, mas sim na alegria que aliena as mentes e encaminha o homem a uma tolice benfazeja:

> Há, portanto, duas espécies de furor. Um vem do fundo do inferno, e são as fúrias que o mandam para a terra [...] têm nisso as suas origens o furor da guerra, a devoradora sede do ouro, o infame e abominável amor, o parricídio, o incesto, o sacrilégio, o peso da consciência, e os outros flagelos semelhantes [...]. Existe, porém, outro furor inteiramente oposto ao precedente, e sou quem o proporciona aos homens, que deveriam desejá-lo sempre como o maior de todos os bens [...]. Consiste [esse furor] numa certa alienação do espírito que afasta do nosso ânimo qualquer preocupação e incômodo, infundindo-lhe os mais suaves deleites. (Rotterdam, 2004, p.53)

Provedora de todas as delícias, a Loucura refere-se a si própria não apenas como a detentora da felicidade humana, mas como a divindade de maior atuação sobre os homens já que, em certo nível, todos os homens são loucos, seja por agirem de modo disparatado, seja por terem direito à felicidade. Um aspecto da Loucura levantado por Erasmo que acaba por coincidir com a imagética do realismo grotesco de Bakhtin encontra-se no fato de a Loucura reclamar para

si a faculdade de geração de vida. Ela seria o próprio princípio da existência, pois os órgãos em que a vida tem origem inevitavelmente localizam-se no polo do burlesco e do obsceno – elementos vinculados à loucura:

> Dizei-me, por favor: serão, talvez, a cabeça, a cara, o peito, as mãos, as orelhas, partes do corpo reputadas honestas, que geram deuses e homens? Ora, meus senhores, eu acho que não: o instrumento propagador do gênero humano é aquela parte, tão deselegante e ridícula que não se lhe pode dizer o nome sem provocar o riso. Aquela, sim, é justamente a fonte sagrada de onde provêm os deuses e os homens. (Rotterdam, 2004, p.22)

O rebaixamento dos elementos basilares da existência encontra forte expressão nessa passagem d'*O elogio à Loucura* – assim como em Rabelais a vida cotidiana do povo traz para si dilemas e questões universais e no poema goliardo *In taberna* um estabelecimento de divertimentos vulgares materializa a utopia de uma eternidade despreocupada e da fraternidade universal –, atribuindo à instância mais íntima, que irmana todos os homens por refletir sua mortalidade e sua natureza animal, o *status* de fonte sagrada da vida, representada precisamente pelo baixo corporal manifestado nos órgãos genitais. Essas partes, como já dito, são destacadas por Bakhtin (1993, p.277) como centro da imagética do realismo grotesco por aludir ao vitalismo inerente a essa categoria.

As inversões e rebaixamentos peculiares ao grotesco abundam em *O elogio da loucura*. Já de início depara-se com a atribuição de divindade à faculdade humana mais desprezada pela tradição do pensamento, que vê na retidão do comportamento e na sisudez o ideal. Como frisa Erasmo pela voz da Loucura, sua concepção de alienação mental relaciona-se com a alegria, o que permite vínculos com a definição de realismo grotesco bakhtiniana. Bakhtin, ao estabelecer as diferenças fundamentais entre o realismo grotesco e o grotesco moderno, vale-se do motivo da loucura, visto ser este um elemento indissociável do imaginário grotesco. Bakhtin utiliza os seguintes termos para estabelecer as distinções:

> O motivo da loucura [...] é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista "normal", ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral da "verdade" oficial. É uma loucura festiva. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. (Bakhtin, 1993, p.35)

Com efeito, as manifestações do grotesco carnavalesco, em geral, localizam-se na esfera da conversão do incomum e terrível em realidade jocosa e acessível a todos. Essa forma de grotesco parece decifrar o mistério do mundo com a linguagem do riso, inteligível a todas as pessoas, sobretudo as mais humildes, sobre as quais tende a pesar com maior intensidade a gravidade do mundo. Esse inclusive é o ponto de distinção observado por Bakhtin entre o grotesco dos costumes populares e o grotesco estético surgido na modernidade, sobre o qual o egocentrismo moderno teria atuado, particularizando-o e convertendo o mundo do grotesco em um artifício hostil ao mundo comum. No entanto, efeitos de estranhamento e desorientação – elementos típicos do grotesco moderno – parecem acompanhar o fenômeno do grotesco mesmo no quadro destacado por Bakhtin, equiparando assim todas as manifestações dessa categoria. Tomando-se como exemplo a imagética em torno do baixo corporal, o aspecto perturbador do grotesco é de certa forma evidenciado. Erasmo concebe as partes geradoras da vida como *ridículas* e *deselegantes*, não as nomeando explicitamente, já que seu lugar é junto ao calão secreto das rodas populares. Com efeito, Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, reconhece a existência de certas convenções dominantes já nos tempos medievais que relegaram às zonas proibidas da obscenidade aspectos fundamentais da vida; postulado contra o qual o realismo grotesco se insurge, frisando os relevos humanos dessa realidade escondida, relegada à animalidade:

> Este convencionalismo pernicioso que impregnou a vida humana é, antes de tudo, a ordem e a ideologia feudais com a sua depreciação de tudo o que é espaçotemporal. A hipocrisia e a impostura impregnaram todas as relações humanas. As funções "naturais" oriundas da natureza humana realizam-se, por assim dizer, pelo contrabando selvagem, porque a ideologia não as consagra. Isto introduzia a falsidade e a duplicidade a toda a existência do homem. Todas as formas ideológicas-institucionais tornavam-se hipócritas e falsas, enquanto que a vida real, privada de interpretação ideológica, tornava-se grosseiramente animal. (Bakhtin, 2002, p.278)

Não obstante haver indício de que a relação do homem renascentista com as partes íntimas do corpo fosse diferente da nutrida pelos homens modernos, os estudos de Georges Bataille sobre erotismo concebem a obscenidade em épocas atuais como dotada de um papel semelhante ao que desempenha na dinâmica do realismo grotesco. Bataille concebe o erótico como indício de uma transgressão da individualidade isolada (chamada por ele de "descontínua") e consequente diluição do sujeito – que assim se encaminha a uma vivência da continuidade, ou seja, de integração com o exterior ao individual –, o que faz sua experiência ser marcada pelo afrontamento de *tabus* e restrições. Ao falar precisamente sobre o obsceno, o desconforto de uma realidade secreta do corpo abrindo-se para além dos limites circunscritos à intimidade é destacado por Bataille:

> Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. [...] Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde. (Bataille, 1987, p.17)

As obscenidades, no entanto, constituem apenas um dos aspectos perturbadores presentes no realismo grotesco. Ora, outras modalidades de inversões carnavalescas costumam equiparar o jocoso

e a surpresa desorientadora: as blasfêmias subvertem o sagrado, os anfiguri questionam a lógica, os exageros e as monstruosidades deformam as leis da natureza, o maravilhoso revela um mundo desconhecido, e assim por diante. Mesmo que não possuam a mesma intensidade de estranheza apresentada pelo grotesco moderno, e muito menos compartilhe com ele seu projeto de subversão, o grotesco das culturas populares medievais e renascentistas também guarda algo de perturbador. Isso leva a crer que, possivelmente, a natureza ambivalente do grotesco não permita que a alegria esteja destituída do incômodo da ruptura com a ordem comum nas manifestações do grotesco popular, assim como, no grotesco moderno, o horror não está plenamente destituído de certo elemento risível. Pelo contrário, como atestam as produções grotescas a partir do romantismo, muitas vezes o elemento cômico propositadamente adentra a esfera do hediondo e do sinistro para que se ampliem os efeitos de estranhamento.

Como pretendemos mostrar anteriormente, Kayser associa o grotesco à anormalidade sinistra, encontrando configuração no *tópos* do alheamento do mundo, observada, sobretudo, nas ficções modernas tributárias ao grotesco; já Bakhtin, distanciando-se de Kayser, ao centrar seus estudos na carnavalização operada pelos costumes populares, atribui ao grotesco uma identidade com a alegria. Todavia, o fato de o grotesco possuir um elemento inerentemente deformador da realidade usual que, à revelia das intenções meramente burlescas de suas manifestações populares, imprime-se no realismo grotesco, acaba por aproximar a conceitualização do grotesco de ambos os estudiosos – tanto Kayser com Bakhtin veem o grotesco como perspectiva desviante da realidade usual.

As teorias de Kayser e Bakhtin sobre o grotesco tornaram-se basilares. Kayser foi o primeiro crítico no século XX a dedicar um estudo detalhado ao grotesco, o que garante à sua teoria o papel de importante referência a todos os trabalhos posteriores. Suas considerações são esclarecedoras para as manifestações modernas do fenômeno, mesmo que algumas ocorrências sejam tratadas um pouco superficialmente por ele (como a poesia, por exemplo). O pano-

rama de teorias e definições do grotesco exposto pelo crítico alemão permite uma visualização concreta do conceito. A despeito de poder-se discordar da definição dada por Kayser de grotesco como o mundo alheado, é possível considerar como definições abrangentes do conceito muitas características apontadas pelo autor, como a expressão da dissonância e da incongruência, da liberação da imaginação fantasiosa, e da mescla do heterogêneo, tanto no plano da expressão do grotesco (geração de monstros, híbridos, metáforas em que o humano se apresenta animalizado ou mecanizado, etc.), quanto da recepção do fenômeno (riso mesclado à dor e ao medo, asco associado ao fascínio, entre outras).

A teoria de Bakhtin destaca-se principalmente por expor uma visão do grotesco diferente da de Kayser e por apresentar uma origem das imagens e motivos presentes no fenômeno – Bakhtin busca analisar as manifestações populares do grotesco na Idade Média e no Renascimento, mas as considerações feitas por ele podem servir ao entendimento do conceito expresso também na modernidade. No quadro das artes modernas, as imagens grotescas não costumam expressar a função regeneradora do riso que caracterizava o grotesco nas festas populares; todavia, suas formas se mostram da mesma maneira: o grotesco na modernidade também se manifesta como a possibilidade de criação de outro mundo díspar do cotidiano, apresentando uma perspectiva deformadora da realidade, além de também buscar a síntese do diferente na associação de conceitos e formas originalmente dissociadas.

A diferença entre essa fase do fenômeno e a popular reside no fato de que o grotesco moderno busca gerar um mundo submetido aos ditames da imaginação individual, enquanto o popular medieval e renascentista remetia ao estabelecimento de uma segunda vida. Ambas as manifestações do grotesco, no entanto, parecem apresentar, se não objetivos, ao menos resultados em comum: o grotesco das duas épocas aponta para uma visão de mundo oposta à convencional, o que implica sua recepção como estranho. No caso da criação artística, isto se manifesta como oposição aos pressupostos estéticos clássicos, pautados na harmonia, no equilíbrio e na

concepção do belo como expressão do ideal. As influências populares, quando inseridas na arte de períodos dominados por concepções estéticas clássicas, não raro são tidas como extravagantes ou mesmo feias, podendo-se ver nesse fato uma identidade entre o grotesco e as imagens da cultura popular. As manifestações do grotesco em vários contextos históricos receberam a designação de mau gosto, o que pode ser visto como sintoma do papel subversivo dessa categoria estética. Bakhtin, mesmo ao reconhecer uma diferença de função nas duas formas de grotesco, aponta uma característica que pode servir à reunião de todas as manifestações do fenômeno numa concepção homogênea: "Na realidade a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumanas em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado" (Bakhtin, 1993, p.43).

As extravagâncias e monstros gerados pelo grotesco, segundo essa definição de Bakhtin, revelam a relatividade do mundo. O grotesco, portanto, abre a percepção da realidade para novas possibilidades e, por conta disso, pode ser visto como uma categoria rebelde que abala os padrões, tanto estéticos quanto os concernentes à visão de mundo. O grotesco se expressa pela liberdade: a imaginação se apresenta livre para revelar não apenas os seus aspectos mais insólitos, como também os mais assustadores. A rebeldia contra convenções estéticas, ou inclusive contra regras do mundo, pode ser vista como característica da "estética" do grotesco, o que leva o absurdo, o inexplicável e o perturbador a estarem em todas as suas figurações, desde a expressão do obsceno e do repulsivo (que afrontam os ditames da moral, abalando assim a ordem dos costumes e do gosto) até as representações do sonho e da fantasia sem limites.

Grotas em que os grotescos se harmonizam

Estabelecer um quadro uniforme das manifestações do grotesco não constitui uma tarefa simples. Tendo em vista questões práticas de exposição, o quadro apresentado privilegia a forma que o con-

ceito de grotesco assume no romantismo. Mesmo optando-se por um quadro mais estrito, a multiplicidade do grotesco salta aos olhos. No entanto, desde as características apresentadas pelos ornamentos grotescos oriundos da Antiguidade, passando-se pelos estetas do *Sturm und Drang* e do romantismo, e mesmo na formulação de teóricos contemporâneos, como Kayser, Bakhtin e Burwick, algumas semelhanças poderiam ser tomadas como pontos significativos a serviço da depreensão de um conceito.

No espectro teórico, vemos que os ornamentos grotescos distinguem-se por apresentarem a união do heterogêneo, o ludismo que flexibiliza a verossimilhança e a ligação com os sonhos. No *Sturm und Drang* notou-se que algumas características do cômico como o exagero às raias do inverossímil, a subversão da tradição clássica e a união do riso a categorias sérias acabaram por dar nova tonalidade ao cômico, sugerindo a existência de uma categoria independente, que viria a ser o grotesco. Entre os românticos, todos os efeitos de estranhamento, a liberdade da imaginação, a representação das quimeras e exploração da ambiguidade e dos contrastes, elementos constituintes do grotesco, são tomados como mecanismos de legitimidade da identidade estética do movimento. Além disso, servem ainda como resposta aos postulados do classicismo e uma das vias pelas quais se alcança aquele que talvez seja o maior dos ideais estéticos do romantismo – o encontro do absoluto, para o qual o grotesco serviria justamente por constituir o *outro* lado da beleza que reside no desconhecido. O caráter oculto do grotesco encontra justificativa já no próprio vocábulo *grotta* a partir do qual se formula a designação da categoria. Com efeito, o desconhecido oferece o nexo que une manifestações do grotesco, dos ornamentos até a ficção fantástica do romantismo; como reconhece Walter Benjamin:

> O elemento subterrâneo-fantástico, oculto e espectral, foi personificado por E. T. A. Hoffmann – *Serapions Brüder.* O autor recorreu, para isso, graças à mediação de um anacoreta do mesmo nome, ao pintor antigo visto como clássico do grotesco a partir da muito discutida

> passagem de Plínio sobre a pintura decorativa, o "pintor de balcões" Serapion, Pois já naquele tempo o caráter enigmático e secreto do impacto do grotesco parece ter sido associado ao caráter subterrâneo e secreto de sua origem – ruínas soterradas e catacumbas. A palavra não deve ser derivada de *grotta* no sentido literal, mas de *oculto* e *cavernoso* – significações contidas nas palavras *caverna* e *grotta*. (Benjamin, 1984, p.193)

A partir desse percurso, desde a descoberta dos ornamentos até o romantismo, podemos destilar algumas características principais do grotesco: a) *a flexibilização da verossimilhança e das convenções da racionalidade*: expressa, por exemplo, nos exageros das caricaturas, na monstruosidade, nas inversões, nos disparates alógicos, na configuração de efeitos e universos oníricos e quiméricos, etc.; b) *a mistura do heterogêneo*: característica que se materializa nas junções que o grotesco opera desde os primeiros ornamentos, na união dos diversos reinos da vida, amálgama do orgânico ao inorgânico, de conceitos normalmente dissociados, como a mescla do riso e do horror, da atração e do asco, do cômico e do trágico, etc. Essa característica do grotesco, inclusive, parece ter intuído fortemente sobre os românticos, assumindo um papel importante em seus postulados, ampliando-se na forma da estética dos contrastes de Victor Hugo ou na busca do elemento romântico absoluto por meio das junções dos arabescos em Friedrich Schlegel. Por fim, pode-se destacar uma característica para a qual parecem confluir as duas outras elencadas: c) *a busca por efeitos de surpresa e desorientação*: visto que o grotesco, de modo geral, apoia-se em determinadas reações que em geral se pautam pelo *tópos* da estranheza.

Como todas as formas do grotesco configuram-se frequentemente pelos expedientes das inversões e subversões do conhecido, constituindo a instauração de um elemento caótico ou incongruente em determinado quadro de normalidade, o grotesco costuma estar associado à surpresa. Os ornamentos grotescos entretêm por meio de seus jogos de desafios à proporções, medidas e formas naturais; a comicidade popular, por vezes, busca a expressão do mun-

do às avessas para provocar o riso oriundo do contrassenso, pela apresentação de uma forma de ordenação não comum; já o grotesco romântico busca a todo instante desorientar o espectador ao apresentar realidades impossíveis, ou por meio de imagens que evidenciam critérios de beleza perturbadores e bizarros.

Com efeito, a desorientação, o questionamento das convenções, a constatação do impossível e revelação de outra realidade, seja ela assustadora ou ridícula, estão presentes em todas as considerações sobre o grotesco. Os dois principais teóricos contemporâneos dedicados ao assunto, Kayser e Bakhtin, com frequência referem-se ao grotesco como a categoria que revela *outro* mundo: no caso de Kayser, *o mundo alheado*, e, em Bakhtin, *a segunda vida do povo.*

Estranhamento, surpresa e desorientação constituem conceitos que parecem apontar para o que seria a função ontológica do grotesco e seu lugar dentro do imaginário humano. Remetendo-se tanto a Kayser quanto a Bakhtin percebe-se que as imagens do grotesco correspondem às formas misteriosas, às instâncias ignotas ou secretas. Para Kayser, o grotesco é tomado como *o que não deveria existir*, permitindo que se intua que essas instâncias deveriam estar escondidas, já, para Bakhtin, o grotesco é a outra vida do povo que deveria ser revelada em prol da alegria. Embora se distingam em seus posicionamentos, tanto Kayser quanto Bakhtin localizam o grotesco em um ambiente estranho ao comum, e em ambos as metáforas do subterrâneo surgem como formas de definição da categoria. Kayser com frequência se refere ao grotesco como *abismal*, e Bakhtin, além de localizá-lo topograficamente no baixo, vê em elementos típicos de sua imagética, como os orifícios do corpo, analogia com crateras e covas, o que remeteria ao caráter renovador que o grotesco ocupa em sua teoria, como fenômeno que expressa vida, morte e renascimento. Curiosamente, a própria origem do grotesco alude a suas ligações com o subterrâneo, uma vez que sua designação nasce da palavra "grota". Igualmente curioso é o fato de, na modernidade, o vínculo do grotesco com o subterrâneo acentuar-se mais; encaminhando-o grotesco cada vez mais para um outro abismo – o da subjetividade.

Essa concomitância entre as formas do grotesco e o imaginário sobre o ignoto e lugares secretos, essa ligação do grotesco, portanto com o *outro*, parece remeter aos próprios lugares que categorias como estranhamento, deformidade, alteridade e desconhecido ocupam nos sistemas míticos. Na maior parte dos mitos cosmogônicos, o universo nasce de uma imposição de ordem sobre o caos, o qual por sua vez, quando se materializa, assume a forma de um ser monstruoso e primitivo. Estabelecida a ordem cósmica, o elemento caótico da natureza tende a ficar relegado às instâncias inacessíveis ao homem, tais como os mares, os subterrâneos, as trevas, regiões essas nas quais, não coincidentemente – já que o princípio de criação provém do caos –, surgiram as primeiras formas de existência (Mielietinski, 1987, p.240). Nos locais a que o caos fora confinado, na origem dos mundos, é que surgem os seres ctônicos, símbolos da ameaça às forças que organizam o universo, em geral representados como monstros. Com efeito, a noite, os subterrâneos, os animais que vivem em regiões inacessíveis ao homem (como o fundo do mar) e os monstros, são intimamente relacionados ao grotesco, o que permite que se diga que o imaginário sobre o grotesco o localiza no mesmo polo do caótico e do ctônico – daí sua ligação com a anormalidade. Várias outras figuras eleitas pelo grotesco também evocam o elemento ctônico do mundo – quando o grotesco se materializa em figuras humanas ou tipos sociais, estes costumam ser indivíduos que contestam a civilização, representando sua alteridade e seus elementos desestruturadores, a saber, os homens primitivos, as mulheres, os estrangeiros e os párias.

Essas constatações, como mencionado no início deste capítulo, permitem a definição do grotesco como uma *estética do outro*, visto que todas as suas manifestações remetem a uma forma de alteridade ao comumente conhecido, implicando com frequência alguma forma de exceção, distorção ou excentricidade. Com efeito, a expressão do incomum parece enfaixar todos os motivos do grotesco em uma mesma categoria. Disso é possível deduzir que o papel ontológico do grotesco seria a revelação da alteridade; algo que, por seu turno, reflete a consonância que, na instância do imaginário, o

grotesco nutre com as representações do elemento ctônico dos mitos cosmológicos.

Lírica romântica e grotesco

Todas as figurações do grotesco destacadas no decurso deste capítulo tiveram como orientação sua aplicabilidade na lírica romântica. A leitura da lírica por meio dos elementos fornecidos pela categoria do grotesco não costuma figurar nos estudos mais conhecidos dedicados ao assunto. Alguns fatores contribuem para uma dificuldade em se tecer considerações a respeito do grotesco nas modalidades líricas. Em primeiro lugar, o estudo fundamental sobre o grotesco, realizado por Kayser, parte de um conceito de grotesco pouco adequado aos expedientes da lírica. Malgrado Kayser negue a inserção do grotesco na substância própria da configuração lírica – visto seu conceito de grotesco pautar-se na irrupção de elementos estranhos no cotidiano e o gênero lírico não fornecer normalmente o simulacro do cotidiano passível dessa forma de subversão grotesca – o romantismo, não apenas na prática estética, como também em seus postulados teóricos, viram uma concomitância perfeita entre grotesco e lírica. Schlegel, por exemplo, vê nos arabescos e em suas junções insólitas a possibilidade da geração de uma poesia absoluta e Victor Hugo, que atribui ao drama a faculdade de ter descoberto a beleza oriunda da completude oferecida pela associação do grotesco ao sublime, vê o drama como um gênero íntimo do lírico.

Mesmo que os românticos tenham sua concepção de lírica aberta aos recursos fornecidos pelo grotesco, a história literária atesta que a presença dessa categoria estética na lírica consiste em um fenômeno um tanto recente. A lírica da Antiguidade sempre conhecera uma forma de grotesco cômico, presente nos epigramas licenciosos e obscenos. Já a lírica romântica, de modo geral, apresentou expedientes do grotesco em modalidades que dialogavam com outros gêneros, como nas baladas de temas sinistros de origem medieval, cuja configuração conta com elementos narrativos e dramáticos.

A perfeita conjugação do grotesco à lírica parece ser uma novidade dentro do romantismo e expressa em grande parte a busca de experiências estéticas e ampliação do conceito de beleza que se encaminha cada vez mais ao raro e ao extravagante. Nesse ponto, Baudelaire, sua poesia plástica e operadora de correspondências, e toda a geração que dele se nutre – da qual podemos destacar nomes que vão do simbolismo às vanguardas – parecem ter dado ao grotesco uma participação mais acentuada na poesia lírica. Baudelaire, ao centrar seu fazer estético na elaboração de imagens sofisticadas e em associações metafóricas de encanto bizarro, acaba por influenciar, por exemplo, as analogias herméticas dos simbolistas, as associações livres de Rimbaud e toda a realidade hedionda que se amalgama em monstros impossíveis na lírica de Lautréamont. É a partir dessas experiências, que encontram amparo no sentimento de excentricidade que ocupa a sensibilidade do poeta moderno (tema sobre o qual discorremos no capítulo anterior[21]), que o grotesco surge na lírica do romantismo mais tardio como uma força renovadora da beleza e mesmo do olhar sobre o real. O soneto de Baudelaire "La muse malade", traz alguns indícios dessa nova potencialidade de beleza que surge nos tempos modernos representada pelo grotesco. Ainda que visto como sinal de debilidade e morbidez, o grotesco surge no poema como um elemento estético inevitável nos tempos modernos:

Ma pauvre muse, hélas! Qu'as tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

Le succube verdâtre et le rose lutin
T'ont-ils verse la peur et l'amour de leurs urnes?
Le cauchemar, d'un poing despotique et mutin,
T'a-t-il noyée au fond d'un fabuleux Minturnes?

21 Ver Capítulo 3, "A face disforme da modernidade".

Je voudrias qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rhythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où régnent tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, ce seigneur des moissons.[22]

(Baudelaire, 1961, p.14)

É fato que o grotesco presente nesse poema não surge como um ideal estético; pelo contrário, como a antítese desse ideal. Como se sabe, Baudelaire quis dotar a poesia do vigor das artes antigas e na pusilanimidade da arte de seu tempo viu um indício de decadência. Contudo, o grotesco nesse poema surge como uma espécie de doença moderna que fora inoculada na musa dos novos tempos, mesmo que à revelia do poeta. Sua musa está tomada por visões noturnas, pelas quimeras do grotesco; entidades disformes, como o súcubo e o duende, cujo caráter grotesco acentuam-se mais ainda no poema pelo abstracionismo que rege a sua configuração cromática (o duende é rosa, o súcubo é verde), são vistos como os possíveis agentes da afecção que toma a musa. E a galeria de imagens grotescas não para aí; são evocados também como fontes da doença poética o *cauchemar* (entidade dos pesadelos) e a imagem de um pântano, o *Minturnas*, descrito como fabuloso.[23] A musa moderna estaria, portanto,

22 "Minha pobre musa, ai de mim! O que tens esta manhã?/ Teus olhos ocos estão povoados de visões noturnas,/ E vejo de lado a lado refletidos na sua tez/ A loucura e o horror, frios e taciturnos./ O súcubo esverdeado e o duende rosa/ Teriam em ti vertido o medo e o amor de suas urnas?/ O pesadelo, de um punho despótico e rebelde,/ Teria te afogado no fundo de um fabuloso Mintunas?/ Eu gostaria que exalando o odor da saúde/ Teu seio de pensamentos fortes fosse frequentado todos os dias,/ E que teu sangue cristão boiasse na inundação dos ritmos,/ Como os sons numerosos das sílabas antigas,/ Onde reinam por toda a parte o pai das canções,/ Febo, e o grande Pan, o senhor das colheitas" (tradução livre de nossa autoria).

23 O pântano, por evocar águas estagnadas, onde a vida viceja em meio à podridão, e formas de vida repulsivas, como répteis e anfíbios, inscreve-se na imagética do grotesco, que remete ao disforme, ao ctônico e ao ciclo vida-morte-e-renascimento.

afogada na doença, privada de sua saúde antiga e essa doença parece ter brotado de todos os males dos tempos cristãos – da melancolia, do *spleen*, das cismas noturnas. O eu lírico, frente a esse quadro, evoca uma Idade de Ouro da poesia como contraponto: evoca a Antiguidade clássica, a poesia da natureza alentada por divindades que presidem aos artistas como Apolo e Pã. Mesmo que o ideal seja avesso à cena descrita, toda a série de elementos grotescos que surgem no poema (os quais abundam na lírica baudelairiana) evidencia a nova beleza que emergiu dos subterrâneos do grotesco para o centro da poesia moderna.

A lírica, mais talvez que outros gêneros literários, tende a dispensar o referencial fornecido pela realidade empírica, podendo configurar com liberdade mundos oníricos. Por isso, as paisagens nelas desenhadas pelo grotesco se mostram cada vez mais alucinantes ao longo do romantismo, representando por vezes o desafio da fantasia às convenções comportadas pelo real. Como exemplo do potencial flexibilizador do belo e demolidor da realidade comum que o grotesco pode assumir na lírica, é possível tomar o julgamento feito por Guy de Michaud à obra de Lautréamont,[24] poeta que, em 1869, publica um dos manifestos mais estrepitosos do espírito de revolta romântico, que explorou as possibilidades agressivas do

24 Conde de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), apesar de ser um precursor da estética simbolista, e não um representante de fato, é aqui citado como um exemplo do grotesco na estética de fim de século. Procedemos dessa forma porque as realizações estéticas de Lautréamont, no tocante ao grotesco, se assemelham muito às da arte do século XX, principalmente das vanguardas, além de retomar muitos dos motivos comuns observados no romantismo, sobretudo em Baudelaire. A matéria grotesca em Lautréamont, assim como em Rimbaud, por se mostrar subversiva e contestadora de padrões estéticos, parece refletir a tendência à crítica e à busca da originalidade empreendida pela arte moderna, podendo servir de exemplo de usos do grotesco no fim do século XIX que remetem às práticas românticas, bem como às inovações das vanguardas, recurso estético, portanto, típico da modernidade. Jules Laforgue, com sua ironia, dentre os poetas pertencentes ao movimento simbolista de fato, parece ser um dos mais inclinados ao grotesco; todavia, os exemplos de Lautréamont e de Rimbaud parecem ser mais consoantes com as experiências mais radicais do grotesco na lírica romântica.

grotesco – *Os cantos de Maldoror.* Para Michaud, Lautréamont teria escrito páginas:

> Désolés et terrifiants: à mesure que l'on s'engage davantage dans cette ouvre de démence, l'atmosphère devient plus suffocante; on se sent devenir la proie du monstre, l'univers apparît comme un cauchemar, ou en enfer; on sent sa raison vaciller, devant ce monde qui se fait e se défait, sans cesse en proie aux metámorphoses hallucinantes et cataclysmes. (Michaud, 1966, p.95)

Apesar de todas essas características grotescas serem advindas da exploração de imagens íntimas do subconsciente, Michaud vê em Lautréamont um projeto estético de combater a racionalidade, e não uma poesia espontaneamente alógica: "Il [Lautréamont] ne s'abandonne pas aux fantaisies de son inconscient, mais il s'en empare, et les utilise comme une machine de guerre pour ébranler notre raison" (Michaud, 1966, p.96). Por esse motivo, Michaud define Lautréamont como poeta da agressão – o grotesco em sua poesia empreende uma ação destruidora do mundo. O exemplo de Lautréamont mostra a função iconoclasta que o grotesco exerce na formulação estética da poesia moderna.

De reminiscências da realidade sinistra das narrativas populares e dos jogos caprichosos com o insólito, o grotesco, na lírica romântica, aos poucos vai adentrando a esfera da elaboração de uma nova forma de beleza pautada no contrastante e na subversão da tradição da poesia conhecida. Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, poetas cujas obras são abordadas neste livro, acabam por oferecer um quadro no qual essa evolução se evidencia. As considerações presentes neste capítulo e nos anteriores (acerca do conceito de beleza romântica, da formação da sensibilidade moderna e da inclusão do grotesco no programa estético do romantismo) foram elaboradas para servir de base à análise desses dois poetas tributários da tradição do grotesco, dos quais nos ocuparemos mais detidamente a seguir. Ora, o grotesco parece ter sido justamente a nódoa turva e imprecisa que a modernidade imprimiu a seus versos.

5

Romantismo no Brasil e grotesco

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.

Álvares de Azevedo, *Lira dos vinte anos*

Uma categoria estética na contramão do projeto nacional

O advento do romantismo pode ser visto como um fenômeno determinante para a constituição da vida cultural do Brasil, sobretudo no âmbito da literatura. Estudos canônicos chegam mesmo a professar que é a partir da incorporação de elementos românticos às letras nacionais que se solidificam as nuanças de identidade própria da literatura brasileira, estando a gênese de sua autonomia amparada em preceitos românticos.[1]

---

1 Antonio Candido alega, em *Formação da literatura brasileira*, que a ênfase no elemento particular da cultura realizada pelo romantismo serve à chancela da autonomia da literatura brasileira na medida em que se opõe ao universalismo da literatura neoclássica, associada ao período colonial, evidenciando a cor local na produção artística. Candido ainda lembra que o advento do romantismo no Brasil transforma em programa todo o ímpeto nacionalista já observado em diversos poetas árcades e em pensadores simpáticos à Independência, de maneira a buscar realizar no âmbito

Com efeito, não é por coincidência que a introdução do romantismo no Brasil se dá em um dos períodos mais conturbados da história nacional, em que se fazia urgente a criação de uma identidade unificadora do povo brasileiro: no período regencial (1831-41). Nele, a recém-independente nação brasileira se deparava com vários focos de rebeliões promovidas por amotinados descontentes que ameaçavam fazer ruir a unidade do jovem império tropical, e é aí que surge o primeiro programa estético assumidamente romântico do Brasil: a obra de Gonçalves de Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*, que, ao lado da revista *Niterói*, é publicada em Paris, no ano de 1836.

Essas duas obras, insufladas pelo nacionalismo que tomara forma já entre as elites brasileiras desde a Independência, parecem surgir providencialmente em uma época que necessitava de um ponto de referência para a constituição da identidade do país. Assim, o lirismo retórico da primeira manifestação de nosso romantismo é flagrantemente movido pela intenção de acender na sensibilidade do leitor a centelha do amor pátrio, útil à preservação do *status quo*, o que tem como resultado o estabelecimento de uma sintonia entre a novidade romântica e os interesses dos setores dominantes da sociedade brasileira.

O próprio comedimento face às possibilidades rebeldes do romantismo (atestadas anteriormente por várias manifestações desse movimento na arte europeia) presente nos versos de Gonçalves de Magalhães conflui para que se considerem seus *Suspiros poéticos e saudade*s como um libelo da manutenção da ordem. Corroboram para essa interpretação trechos do prefácio ao livro, como o seguinte:

> O fim deste livro, ao menos aquele a que nos propusemos, que ignoramos se atingimos, é o de elevar a Poesia à sublime fonte donde ela emana, como o eflúvio d'água, que da rocha se precipita, e ao seu cume remonta, ou como a reflexão da luz ao corpo luminoso; vingar ao mes-

---

das letras um fenômeno correspondente ao que representou a independência do Brasil nas esferas social e política (Candido, 1969, p.9-21).

mo tempo a Poesia das profanações do vulgo, indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos.

A poesia, este aroma d'alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som acorde da inteligência santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo.

Ora, tal não tem sido o fim de maior parte dos nossos poetas; e o mesmo Caldas, o primeiro dos nossos líricos, tão cheio de saber e que pudera ter sido o reformador da nossa poesia, nos seus primores d'arte, nem sempre se apoderou desta ideia; compõe-se uma grande parte de suas obras de traduções; e quando ele é original causa menos dó que cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus, a que era o homem chamado pela força da inteligência com que a Providência dos demais seres o distinguira!

Outros apenas curaram de falar aos sentidos; outros em quebrar todas as leis da decência! [...] O poeta sem religião e sem moral é como veneno derramado na fonte, onde morrem quantos procuram aí aplacar a sede.

Ora, nossa religião, nossa moral é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa e a América: e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros. [...] Este livro é uma tentativa, é um ensaio; se ele merece o público acolhimento, cobraremos ânimo, e continuaremos a publicar outros que já temos feito, e aqueles que fazer poderemos com o tempo. É um novo tributo que pagamos à pátria, enquanto não lhe oferecemos coisa de maior valia [...]. Tu vais, ó livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa pátria; onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo [...]. Vai, nós te enviamos cheios de amor pela Pátria, de entusiasmo por tudo o que é grande e de esperanças em Deus e no futuro.

Adeus!

(Magalhães, 1998, p.42-6)

Embora professe o novo e reclame ao seu livro um papel de obra de gênio, concebendo-o como farol de uma poesia futura e reden-

tora, em vários momentos, Gonçalves de Magalhães toma o partido da moral instituída e apela à ordem como fontes de uma poesia superior e útil à sociedade. O primado da religião cristã, comum a sistemas de pensamento do romantismo europeu, a exemplo de Chateaubriand, Victor Hugo e Friedrich Schlegel, em Magalhães, casa-se com o conservadorismo. Ele apresenta-se menos como fonte de novos motivos a serviço da reformulação estética e do pensamento moderno (como em Schlegel e Chateaubriand) e mais como uma retomada do referente moral perdido em épocas de caos social e político, como a pela qual o Brasil passava na ocasião da publicação de *Suspiros poéticos e saudades*.

O gênio romântico de Magalhães demonstra inclinar-se mais precisamente para uma atitude de contribuição ao bem nacional, demandado pela elite, apoiando-se nas estruturas de poder já conhecidas, como a moral e o dever para com a pátria. Apenas indireta ou alegoricamente ele parece ocupar-se da função de guia da humanidade, atributo ligado à concepção usual de gênio professada pelo romantismo. A evocação do novo e do progresso das artes pode sugerir que o texto de Magalhães seja dedicado a uma revolução nas letras. Com efeito, não se pode ignorar o influxo de renovação do qual *Suspiros poéticos e saudades* soube apropriar-se, instaurando oficialmente o romantismo no Brasil. Todavia, essa revolução que Gonçalves de Magalhães representa opõe-se àquelas outras das quais sua obra foi contemporânea que, no âmbito político e social, ameaçavam a unidade do poder brasileiro.

A associação entre estética romântica e o conceito de revolução é uma praxe da crítica literária confirmada não apenas pelos manifestos apaixonados do romantismo, como também pela intervenção de muitos de seus autores nos eventos turbulentos da história mais recente. Isso leva a crer que o papel desempenhado pelo romantismo inicial na vida social brasileira – como se entrevê em Gonçalves de Magalhães – parece representar uma atenuação da tendência comum de ímpeto renovador romântico. No entanto, não é exclusividade do Brasil a adesão dos ideais românticos ao conservadorismo político, haja vista o exemplo fornecido pela França, país onde os

românticos abraçaram as causas monárquicas[2] às quais os então chamados clássicos tendiam a se opor. Ora, tratando-se de um fenômeno que apresentou vasta amplitude, nutrindo-se dos variados contextos culturais nos quais foi inserido, parece natural que o romantismo, visto globalmente, apresente faces diferentes entre si e mesmo discordantes. De fato, o estudo de Michael Löwy e Robert Sayer sobre o pensamento romântico, a fim perscrutar os pontos de semelhança que unem as várias correntes do romantismo, atenta às muitas posturas diferentes que o movimento assumiu frente à política. Os autores de *Revolta e melancolia* distribuem em seis blocos diferentes as posturas político-sociais do romantismo, dentre as quais há correntes mais conservadoras, como os romantismos restitucionista, conservador, fascista e resignado, e outras mais revolucionárias, como os romantismos reformador e revolucionário e/ou utópico (Löwy e Sayer, 1995, p.92). O romantismo francês dos primeiros anos, segundo a nomenclatura de Löwy e Sayer, encontraria correspondência na tendência restitucionista,[3] a qual seria motivada pela nostalgia por um período anterior ao capitalismo, definindo-se em oposição aos tempos modernos (Löwy e Sayer, 1995, p.94).

A geração de Chateaubriand e Mme. de Staël encontrou "o paraíso perdido" nos tempos medievais. Daí seu vínculo com o regime monárquico – tomado como resquício dessa antiga ordem em vias de esquecimento – que serve de justificativa ao aparente rea-

---

2 É conhecida a intimidade que Chateaubriand e Mme. de Staël, nomes determinantes para a introdução do romantismo na França, nutriam com os estratos aristocráticos (e, portanto, conservadores) da sociedade francesa, algo que deixou marcas em seus programas estéticos. Mesmo que defendidos de forma apaixonada e vigorosamente, os mesmos elementos do romantismo que na pena de certos autores ingleses e alemães apresentavam cores radicais e iconoclastas, surgem mais brandamente em Chateaubriand e Staël, podendo *O gênio do cristianismo*, de Chateaubriand servir de exemplo.

3 Segundo os autores, os qualificativos "passadista" ou "retrógrado", comumente aplicados a esse fenômeno romântico, podem dar margem a interpretações pejorativas, motivo pelo qual Löwy e Sayer preferem o termo "restitucionista", cunhado originalmente pelo sociólogo das religiões Jean Seguy, para definir uma das correntes mais reincidentes do romantismo, observada desde o medievalismo de Walter Scott até a poesia engajada de Victor Hugo (Löwy e Sayer, 1995, p.94).

cionarismo presente no movimento romântico francês inicial. Segundo Löwy e Sayer, a escolha dos valores morais da Idade Média como protótipo de sociedade foi uma postura dominante na ideologia dos românticos de tipo restitucionista:

> Como o passado é o objeto da nostalgia dos restitucionistas, ele identifica-se, por vezes, com uma sociedade agrária tradicional – entre os eslavófilos russos ou, no período entre as duas guerras, para os "agrarians" da escola literária do Sul dos Estados Unidos –, mas quase sempre o restitucionismo está relacionado com a Idade Média. Essa focalização do ideal no passado medieval, sobretudo em sua forma feudal, explica-se verossimilmente por sua relativa proximidade no tempo (comparado às sociedades antigas, pré-históricas, etc.), e por sua diferença radical em relação ao que é rejeitado do presente: esse passado está bastante próximo para que seja possível encarar sua restauração, mas ao mesmo tempo totalmente oposto ao espírito e estruturas da vida moderna. (Löwy e Sayer, 1995, p. 94)

Na concepção de Löwy e Sayer, como foi dito no terceiro capítulo deste livro, o movimento romântico traria em seu cerne o descontentamento com os rumos da vida moderna, ditada pelos costumes burgueses e pela industrialização. Por conta disso, seria um fenômeno moderno na contracorrente da modernidade, sua força motriz residiria na *revolta* e o peso de sua frustração encontraria materialização na *melancolia* – dois conceitos importantes para o entendimento da visão de mundo romântica, segundo a tese dos autores (Löwy e Sayer, 1995). Sob essa perspectiva, a nostalgia pelo passado e mesmo o apego a instituições tradicionais, demonstrados pelos românticos franceses, podem ser vistos como busca de uma alternativa aos rumos dos tempos modernos, guiados pelas ambições burguesas alentadas pela revolução de 1789. Desse modo, seria um pouco precipitado definir a primeira geração romântica francesa como inteiramente conservadora e reacionária; afinal, tomando o partido dos espólios que o passado feudal deixou na Europa, esses românticos acabaram por puxar o freio da locomotiva do

progresso, indo na contramão de seu tempo, mesmo que não tenham deixado de preservar o *status quo* ao se aliarem à aristocracia e à Igreja, instituições representantes do passado que ainda desfrutavam de considerável poder. Podemos dizer, com base nessas evidências, que, se os românticos da geração de Chateaubriand não são conservadores, sua posição frente aos ideais de revolução comuns ao romantismo é ao menos ambígua.

No caso brasileiro, a posição político-social do romantismo apresenta algumas diferenças se comparada à dos românticos franceses. Aqui o conservadorismo parece ter sido ainda mais acentuado. Os ideais da estética foram adaptados precisamente aos interesses da elite, o que deixou reflexos inclusive nas características estéticas dos primeiros românticos. Mesmo a projeção do ideal de sociedade em uma época remota – que na Europa assumiu a face da nostalgia –, no Brasil, recebe contornos um pouco diferentes. Afinal, um país de recente passado colonial não costuma possuir subsídios para rememorar um estágio civilizatório superior. Em consequência disso, o ideal dos românticos brasileiros reside nas promessas guardadas à nação em formação e no exotismo paradisíaco da natureza local, assim como na figura mítica do nativo americano, localizado em uma Idade de Ouro, mais viva na imaginação que nos dados fornecidos pelos crescentes estudos etnográficos empreendidos pelos intelectuais brasileiros desde a Independência. Ainda que o interesse pela figura do índio já esteja presente em Chateaubriand (com *Atala*, em 1801, e *Les Natchez*, 1826), aqui no Brasil a tendência ganha matizes diversos.

Mesmo os rumos da ordem capitalista não eram objeto de crítica no Brasil, pelo contrário. Na pena de nossos primeiros românticos, com frequência, existe a intenção de filiar o país aos ideais de mudança e liberdade da revolução burguesa, mesmo que na realidade o Brasil constituísse um país regido por uma oligarquia escravocrata, flagrantemente diversa dos postulados da Revolução Francesa, principalmente os de igualdade e liberdade. A constatação desse quadro não passou despercebida aos românticos nacionais. Em um artigo de divulgação obscura, escrito entre 1845 e

1846 e publicado na revista *Guanabara*, em 1850, Gonçalves Dias salienta a contradição existente em um país que aspira ao progresso e à consciência da identidade nacional sem, entretanto, deixar de sustentar-se pelo o trabalho escravo. Nesse artigo, intitulado "Meditações", há um eu lírico que se entrega a um colóquio com um misterioso ancião, algo entre o profeta e o divino, que se refere ao Brasil como uma nação de grandes auspícios e detentora de um futuro glorioso, comprometido, por sua vez, pela escravidão. Texto dotado de uma análise social cuja maturidade e ousadia causa espanto tendo em vista a pouca liberdade crítica disponível na época, "Meditações" refere-se a todo tempo à escravidão não apenas como uma sevícia desumana e bárbara, mas também como fonte do atraso nacional em todas as esferas. A certa altura do texto assim se expressa o velho sábio:

> E sabes tu, perguntou-me o ancião, por que as vossas ruas são estreitas, tortuosas e mal calçadas, e porque as vossas casas são baixas feias e sem elegancia? Sabes porque vossos palácios sem pompa e sem grandes, e os vossos templos sem dignidade e sem religião?
>
> Sabes porque é miserável a vossa marinha, e porque se ri o extrangeiro que aporta no Brasil?
>
> É porque o bello o grande é filho do pensamento, e o pensamento do bello e do grande é incompatível com o sentir do escravo.
>
> E o escravo é o pão de que vos alimentais, as tellas que vestis, o vosso pensamento cotidiano, e o vosso braço incansável. [...]
>
> O escravo será negligente e inerte, porque não lhe aproveitará o suor do seu rosto, porque a sua obra não será a recompensa do seu trabalho, porque a sua intelligencia é limitada, e porque elle não tem o amor da gloria. (Dias, 1850, p.14. Foi preservada a grafia original.)

Para Gonçalves Dias, o Brasil só poderia ocupar o lugar a ele reservado de herdeiro e renovador de todas as conquistas da civilização ocidental que, segundo suas "Meditações", já estariam em vias de exaurir-se na velha Europa, quando fosse expurgada a escravidão. No entender do poeta, o escravo não seria capaz de cumprir tal missão por não possuir amor à pátria, já que os frutos de

suas realizações não trazem qualquer benefício a sua classe. Tal formulação é nascida do espírito libertário localizado no centro do romantismo. Com efeito, Roberto Schwarz reconhece quão importuna foi a escravidão para a mentalidade liberal que se estabelecia no Brasil do século XIX:

> Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era a das jovens nações da América, descarrilhava. Seria fácil deduzir o sistema de seus contrassensos, todos verdadeiros, muitos dos quais agitaram a consciência teórica e moral do século XIX. (Schwarz, 1992, p.15)

A despeito de representar uma falha na adesão ao liberalismo burguês por parte dos brasileiros, a escravidão parece ter representado apenas um mero incômodo e não um problema de fato para a aclimatação das ideias libertárias oriundas da Europa, fator para o qual contribuíram, possivelmente, as exigências sociais e econômicas de um país alicerçado no escravagismo. A respeito da inadequação da escravidão aos modelos socioeconômicos adotadas pelo Brasil no século XIX, diz Schwarz:

> estas dificuldades permaneciam curiosamente inessenciais. O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros. [...] Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais o que entretanto é menos que orientar-lhes o movimento. (Schwarz, 1992, p.15)

O desacordo entre os ideais e a situação real do país imprimiu-se na adesão de nossos artistas à estética romântica como porta de entrada para o círculo dos países civilizados do Ocidente. Isso explica o fato de questionamentos acerca dessa incoerência, como os apresentados por Gonçalves Dias nesse artigo, não terem sido tão numerosos quanto se espera em épocas românticas. Boa parte dos

literatos dos primeiros anos do romantismo parece ter optado pelo silêncio inevitavelmente imposto pelas condições do meio, subordinando as aspirações de liberdade e renovação romântica aos ditames da ordem estabelecida.

Valendo-se mais uma vez das categorias definidas por Löwy e Sayer, nosso primeiro romantismo não parece se localizar facilmente no quadro do restitucionismo, como o francês, já que a restauração do passado demanda um esforço revolucionário difícil de se realizar no contexto brasileiro da época – uma vez que não se pode retornar algo que não existiu. Desde a Independência, é possível entrever nos homens de letras brasileiros um afã de modernizar a nação. Como já dito, entre nossos primeiros românticos, havia a promessa de que o país, jovem colosso de natureza exuberante, haveria de suceder a Europa, já decadente, em suas glórias. Já no final do século, fez-se urgente a consonância do Brasil com os modelos de progresso ditados pelo positivismo europeu. Nessa necessidade de acertar os ponteiros do país com os das nações desenvolvidas, parece residir certa barreira ao surgimento de qualquer apologia ao retrocesso histórico entre os românticos brasileiros. O romantismo nacional, portanto, erige-se sobre os alicerces da aspiração do desenvolvimento futuro (que toma como modelo os países europeus) e da preservação da unidade nacional tributária ao regime monárquico vigente. Portanto, seu espectro ideológico apresenta certo caráter reacionário. Löwy e Sayer, com efeito, reconhecem a existência de uma corrente abertamente conservadora do romantismo europeu que parece se assemelhar muito aos contornos que o pensamento romântico assumiu no Brasil:

> O romantismo conservador não visa restabelecer um passado longínquo, mas manter um estado tradicional da sociedade (e do governo) tal como persistia na Europa do final do século XVIII até a segunda metade do século XIX ou, no caso da França, restaurar o *status quo* anterior à Revolução. Trata-se, portanto de uma defesa de sociedades que já se encontram na via do desenvolvimento capitalista; no entanto,

tais sociedades são apreciadas precisamente por aquilo que *retêm* das formas antigas, anteriores à modernidade. (Löwy e Sayer, 1995, p.99)

Como se pode observar, guardadas as diferenças contextuais do Brasil (onde, durante o século XIX, o capitalismo ainda apresentava um caráter incipiente), a postura de preservação da estrutura social da época – localizada no cerne do romantismo conservador europeu –, a fim de conter as mudanças radicais, apresenta muitas semelhanças com a aplicabilidade dos ideais românticos na sociedade brasileira. O reconhecimento da existência de uma adaptação da estética romântica aos interesses da política do Império parece explicar a longa vida do romantismo na literatura nacional e o fato de sua história ser praticamente concomitante à do Segundo Reinado. Afinal, sob os auspícios dos regentes, e mais tarde do imperador Pedro II, a vida literária nacional, dominada pela estética romântica, sofreu forte desenvolvimento, e não parece ser gratuito o fato de os primeiros escritores a se oporem ao romantismo no Brasil pertencerem a uma nova geração, partidária de ideias republicanas.

Muitos dos primeiros românticos brasileiros, como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Torres Homem e Varnhagen, frequentaram diretamente os círculos do poder oficial, e, estimulados por ele, divulgaram as ideias românticas nas letras brasileiras. Como o papel desses escritores não se limitava à produção estética, estendendo-se à função de suprir a carência de produção cultural no país, tanto no que concerne às artes como às disciplinas do conhecimento em geral, as mentes tributárias ao romantismo foram responsáveis pelo estreitamento da vida cultural com a política da nação. Trata-se de fenômeno que se intensificou ainda mais com a ascensão de Pedro II ao poder, como atesta o artigo de Brito Broca intitulado "Por que o Brasil não teve uma academia de letras no Segundo Império", no qual o autor cita uma missiva de Franklin Távora a José Veríssimo datada de 1884, no qual o escritor refere-se à intenção de intelectuais como José de Alencar, Francisco Octaviano e Cândido Mendes de fundar uma "sociedade de homens de letras",

a qual foi malograda dada a impossibilidade de se constituir tal agremiação no Brasil sem a intervenção direta do governo, como já ocorrera com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o qual esteve sob a égide de Pedro II. O impedimento oferecido pela inevitável influência do imperador sobre uma sociedade de intelectuais residiria possivelmente no fato de que membros ou posicionamentos opostos às diretrizes do poder oficial não poderiam ser aceitos sem problemas. Franklin Távora alude a um folhetim de autoria de José de Alencar, publicado no *Correio Mercantil* em 1854, no qual o fato de haver uma sociedade de literatos que constantemente esbarrava nos interesses do poder é exposto de forma um tanto irônica e sutil. Brito Broca expõe o problema da seguinte forma:

> Apesar de certas nuances humorísticas, aliás bem de acordo com a índole dos folhetins, em que era praxe adotar-se um tom meio faceto, Alencar parecia dar a entender que qualquer sociedade literária, na época no Brasil, só poderia subsistir com o bafejo imperial. Todas as academias, durante os tempos coloniais, tinham-se fundado à sombra do poder, dos governantes e vice-reis. Proclamada a Independência, era natural que num ambiente literário incipiente, como o nosso, agremiações dessa natureza não pudessem dispensar a proteção do trono. [...] O problema de uma agremiação literária com o apoio do Império é que possivelmente ela reuniria elementos das novas gerações nos quais eram mais frequentes tendências oposicionistas. [...] Deve-se admitir que Alencar, Octaviano e Cândido Mendes não conseguissem fundar essa sociedade ou porque quisessem dispensar o patrocínio do trono ou porque não lhes fosse possível conciliar todas as opiniões na aceitação do patrocínio imperial. (Broca, 1991, p.71)

Como se pode notar, as constatações de Brito Broca sobre a impossibilidade de criação de uma academia de literatos que fosse independente em relação ao Império comprovam a dificuldade de se dissociar a vida cultural brasileira do século XIX dos interesses políticos da época.

A necessidade de estabelecimento de uma identidade cultural autônoma no Brasil encontrou respaldo imediato nos postulados

do romantismo. O elogio da peculiaridade específica de cada país, o estabelecimento do conceito de povo e a manifestação da arte no que há de específico (e não no generalizado) em dada cultura, contribuições do romantismo às nações modernas, ampararam e estimularam a ambição de se definir os contornos da nação que dava seus primeiros passos com o fim da época colonial. Löwy e Sayer reconhecem que o pensamento romântico se harmoniza perfeitamente com a demanda de constituição da identidade nacional, sendo esse um dos motivos principais de sua adoção pelas nações periféricas do Ocidente, sobretudo as que haviam conhecido a independência pouco tempo antes (Löwy e Sayer, 1993).

No caso particular do Brasil, o romantismo ocupa-se também da invenção de um cânone estético coerente com a necessidade de ordem reclamada pelo quadro político e social. Em virtude disso, as primeiras manifestações românticas no país foram dotadas de um civismo acentuado, de uma preocupação com o coletivo e de um inevitável conservadorismo político, já que, como foi dito, o movimento foi diretamente estimulado pelas autoridades. Tais características deixaram marcas fortes nas manifestações estéticas do romantismo brasileiro e, de certa maneira, ditaram a forma que ele assumiria oficialmente. Todas as contradições inerentes à estética romântica, seus impulsos anárquicos e seu gosto pela mudança, foram suprimidos em nome do estabelecimento de um cânone regular e que servisse de base a uma literatura futura, ainda em vias de construção. Daí a resistência natural às manifestações estéticas desviantes, autodestrutivas e comprometedoras da tradição, tão comuns ao romantismo, o que ainda parece explicar uma quase ausência de materializações do grotesco nas obras dos poetas dos primórdios do movimento no Brasil.

Ora, o grotesco – com suas formas tortuosas, imprevisíveis e irregulares, caminhando entre as esferas da subversão e da gratuidade e flertando de perto com o mau gosto – não parece enquadrar-se bem em um contexto cultural no qual se pretende estabelecer um referente artístico sólido, uniforme e útil para a sociedade, como o que vivia o Brasil no início do romantismo. A poesia nacional,

nessa época, visa ser sublime, exuberante e exótica como as paisagens paradisíacas que Ferdinand Denis estimulara os poetas brasileiros a apreciar, e, mesmo quando versejava sobre o íntimo dos homens, a lírica optava por se dedicar à melancolia suave que nossos artistas liam em poetas europeus. Não parece exagero dizer que o grotesco, que já estava indissociável do romantismo entre os europeus – tendo servido inclusive como argumento para o estabelecimento da distinção da estética românticas em relação às outras –, tenha sido quase banido do projeto romântico brasileiro inicial. Entretanto, como o grotesco constitui um aspecto inevitável do romantismo (algo que os poetas locais devem ter percebido mediante as leituras do *Cromwell* de Hugo) malgrado não se ajuste ao programa oficial do romantismo nacional, podem-se vislumbrar algumas nódoas de sua passagem pela sensibilidade dos românticos brasileiros já no texto de fundação da estética no Brasil – *Suspiros poéticos e saudades*.

Com o objetivo de ser o texto inaugural do romantismo no Brasil, *Suspiros poéticos e saudades* tem boa parte de seus poemas marcada pelo discurso típico de manifesto. Daí poder ser considerada uma obra de dicção por demais retórica e argumentativa que compromete, amiúde, o estro poético. Embora, no prefácio, o autor alegue que sua musa nasce da espontaneidade e da captação de impressões fugidias e variadas, cada imagem ou expediente linguístico presente nos poemas de modo algum parece ser fortuito. Todos os recursos utilizados por Magalhães estão a serviço de um objetivo claro – a constituição de um modelo do que seria a poesia romântica. Em sintonia com esse caráter, o terceiro poema do livro, "A poesia" (1835) – que integra, ao lado de mais dois poemas anteriores, "Invocação ao anjo da poesia" e "O vate", o bloco dos textos mais abertamente programáticos da obra –, permite que se vislumbre muito do ideário que Magalhães pretende introduzir na literatura nacional, assim como permite rastrear quais são as fontes dos expedientes poéticos por ele utilizados para a confecção de seu *romantismo*. Dessas fontes, como se poderá notar, o grotesco não foi excluído:

[...]

Oh tu qu'eu amo como casta virgem!
Sim, tu és como Deus, diva Poesia!
Sim, tu és como o sol!... Por toda parte
Cultos te rendem de uma zona à outra;
Cada mortal te oferece
Um culto igual à força de sua alma;
Qual te julga uma virgem do Permesso,
Só de ficções amiga;
Qual da verdade o Anjo,
Que tudo vê com olhos luminosos.
Tua voz semelhante a uma torrente
Tudo abala, e consigo arrasta tudo.

Oh poesia, oh vida da Natura!
Oh, suave perfume
D'alma humana exalado!
Oh, vital harmonia do Universo!
Tu não és um fantasma da beleza,
Falaz sonho de mente delirante,
E da mentira a deusa;
Tu não habitas só da Grécia os montes,
Nem só de Febo a luz te inspira o canto!

[...]

Nas cavas sepulcrais som lutuoso
De tua voz reboa.
Dirás que animados por teu canto,
Os mirrados cadáveres se elevam
Do fundo dos jazigos,
E sobre as lousas curvos
Cantam num coro o místico estribilho.

Sobre o bronco alcantil de alpestre fraga
Pelos tufões batida e pelas ondas,

Que incessantes se entonam,
Tu, sentada qual virgem
Do naufrágio escapa,
O mar contemplas, do infinito a imagem;

[...]

No campo de batalha, o chão juncado
De ossos que alvejam, de quebradas armas,
Que sublimes lições aos homens dita!

Tu és tudo, oh Poesia!
Tu estás na paz e na guerra,
Nos céus, nos astros, na terra,
No mar, na noite, no dia!

[...]

Tu, que és a imagem do Eterno,
Terás fim nesse momento?
Ou terás nova existência
Do senhor no pensamento?

Sim; quando tudo extinguir-se,
Guardará Deus na lembrança
De tudo o que agora existe
Uma viva semelhança.

Essa imagem a Deus presente
Serás tu, oh Poesia!
Tu és do Eterno um suspiro,
Que enche o espaço de harmonia.

(Magalhães, 1998, p.69-76)

Em meio aos louvores à poesia contidos nesses versos encontram--se muitas das marcas da lírica romântica. Todo um mosaico de práticas já executadas pelos românticos europeus é transposto para

o poema de Gonçalves de Magalhães, de modo a compor de forma indireta as diretrizes da nova poesia que o autor pretende introduzir na lírica nacional. A começar pela forma do poema, munido de uma métrica variada que oscila, inicialmente, de modo imprevisível, do decassílabo ao verso de seis sílabas, para depois contar ainda com versos de sete sílabas, o poema busca uma adequação à liberdade composicional reclamada pelos românticos. Isso é acentuado ainda mais pelo desenvolvimento do ritmo em versos brancos, o que até o momento era pouco usual na poesia lírica nacional.

Na instância semântica, a argumentação retórica, tão comum à lírica de Magalhães, coloca ainda mais em relevo a intenção do poeta em tributar sua poética ao romantismo. Nela podem ser ouvidos ecos de manifestos românticos famosos, como o *Gênio do cristianismo*, de Chateaubriand – expressos na filiação da inspiração à religião –, e do *Cromwell*, de Hugo. As influências desse último texto interessam particularmente aos argumentos aqui levantados, já que é através dela que o grotesco pode ter encontrado licença para adentrar o poema. Em primeiro lugar, do legado de Hugo, nascido por sua vez da filtragem de tratados românticos mais antigos, encontra-se a busca da independência da poesia frente aos modelos clássicos e a afirmação de sua dissociação dos postulados da Antiguidade como vínculo com a verdade. Em decorrência disso, podemos ler em Magalhães: "Tu não és um fantasma da beleza,/ Falaz sonho de mente delirante,/ E da mentira a deusa;/ Tu não habitas só da Grécia os montes,/ Nem só de Febo a luz te inspira o canto!".

Posteriormente, os sinais deixados pela possível leitura do prefácio ao *Cromwell* tornam-se mais explícitos, podendo-se discernir inclusive a tese dos contrastes de Hugo, a sua dicotomia do sublime e do grotesco. Conforme vimos no trecho supracitado, reclama-se para a poesia sua desvinculação dos preceitos clássicos e, em seguida, temos a intervenção do grotesco no poema – algo que nos leva a crer estarmos diante de reminiscências da leitura do *Cromwell*. Ora, como dito no capítulo anterior, Hugo elege o grotesco como o ele-

mento novo, desconhecido e estranho à Antiguidade que legitima a autonomia da poesia romântica.

A seguinte estrofe de Magalhães, na qual se dá incidências do grotesco, sucede aos versos nos quais é dito que a poesia não habita "só da Grécia os montes" e que nem apenas na luz de Febo ela encontra sua inspiração. Ei-la: "Nas cavas sepulcrais som lutuoso/ De tua voz reboa./ Dirás que animados por teu canto,/ Os mirrados cadáveres se elevam/ Do fundo dos jazigos,/ E sobre as lousas curvos/ Cantam num coro o místico estribilho".

Mesmo que de forma sutil, contido pela busca de uma dicção na qual uma forma de beleza regular é posta em destaque, o grotesco surge nesse momento do poema. Os mortos animados, no fundo de suas sepulturas, são impelidos a cantar essa nova poesia que, movida por uma aspiração ao absoluto, encontra a beleza inclusive no caráter fantástico e hediondo do macabro. Essa intervenção do grotesco é sucedida, contudo, por uma estrofe que lhe oferece um contraponto em imagens sublimes, o que filia ainda mais o poema de Magalhães às considerações presentes no *Cromwell*:

> Sobre o bronco alcantil de alpestre fraga
> Pelos tufões batida e pelas ondas,
> Que incessantes se entonam,
> Tu, sentada qual virgem
> Do naufrágio escapa,
> O mar contemplas, do infinito a imagem;
>
> [...]
>
> No campo de batalha, o chão juncado
> De ossos que alvejam, de quebradas armas,
> Que sublimes lições aos homens ditas!
>
> (Magalhães, 1998, p.76)

O espetáculo ameaçador da tempestade marinha e do naufrágio sugere à poesia a contemplação do infinito, em perfeita relação com os expedientes do sublime, categoria que se solidifica ainda mais no

poema quando a imagem da batalha, que harmoniza o horror ao grandioso, é associada à função edificante que a poesia desempenha junto aos homens. Sublime e grotesco, segundo a concepção de Magalhães, dariam as mãos justamente porque a poesia seria, no melhor sentido romântico, uma faculdade panteísta, plasmação do absoluto: "Tu és tudo, oh Poesia!/ Tu estás na paz e na guerra,/ Nos céus, nos astros, na terra,/ No mar, na noite, no dia!". O conceito de absoluto evoca no poema ainda o conceito de infinito, de modo que a poesia, alheia à transitoriedade dos tempos e das coisas, seria eterna. Essa infinitude encontraria sua garantia no princípio eterno do universo – Deus –, ao qual a poesia seria devotada e dessa finalidade extrairia, por seu turno, sua inserção nas esferas do eterno. Por conta disso, pode-se presumir que a nova poesia, professada por Magalhães, haveria de ser superior e mais verdadeira que a dos clássicos, já que seria absoluta por buscar a beleza em todas as coisas (inclusive no grotesco) e eterna por ter Deus como inspirador e destinatário:

> Tu, que és a imagem do Eterno,
> Terás fim nesse momento?
> Ou terás nova existência
> Do senhor no pensamento?
>
> Sim; quando tudo extinguir-se,
> Guardará Deus na lembrança
> De tudo o que agora existe
> Uma viva semelhança.
>
> Essa imagem a Deus presente
> Serás tu, oh Poesia!
> Tu és do Eterno um suspiro,
> Que enche o espaço de harmonia.
>
> (Magalhães, 1998, p.76)

A ideia de harmonia que permeia essas estrofes que concluem o poema parece ter deixado marcas no ritmo. Aqui, a irregularidade característica das outras passagens do texto dá lugar ao ritmo equi-

librado dos setessílabos rimados, como se Magalhães construísse a súmula de toda a profusão de possibilidades da poesia romântica – algumas delas contraditórias, como sugere a tensão grotesco/sublime – em um plácido e equilibrado panegírico à poesia e a Deus, buscando encher "o espaço de harmonia".

Consciente de sua missão de divulgador das ideias românticas no Brasil, Gonçalves de Magalhães não ignora o grotesco na construção de seu poema, embora o utilize não como um recurso próprio de seu estilo, mas como parte de outro objetivo – o da demonstração das peculiaridades estéticas do romantismo, junto às quais o grotesco não poderia faltar. Como o grotesco constitui um dos aspectos inseparáveis da arte romântica, tendo papel fundamental em um dos principais manifestos da estética – o *Cromwell*, de Victor Hugo –, Magalhães parece não ter podido deixá-lo à parte de sua poesia, ainda que as faculdades subversivas e as nuanças incertas do grotesco representassem uma dissonância dentro do projeto estético cívico e edificador de sua obra. Portanto, pode-se arriscar dizer que, se o grotesco deixa suas marcas nos românticos da primeira geração brasileira, isso se deve apenas ao fato de o grotesco ser um elemento praticamente indissociável do romantismo como um todo, conforme defendido no prefácio do *Cromwell*, texto de grande divulgação na época.

Se a menção ao grotesco é fundamental no ideário romântico, surgindo nesse poema programático de Magalhães, sua presença no estilo dos românticos brasileiros iniciais não conta com o mesmo prestígio. Tomando-se o exemplo de *Suspiros poéticos e saudades*, além dessa passagem do poema "A poesia" não se encontram mais usos ou referências ao grotesco, e, mesmo nos outros poetas renomados da primeira geração, sua presença é anódina ou mesmo inexistente. Tal fenômeno parece refletir a necessidade que a literatura brasileira no início do romantismo possui de estabelecer um cânone seguro, não podendo se dar ao luxo de, em sua gênese, tomar desvios tortuosos (e mesmo perigosos), como os representados pelo grotesco.

A busca da constituição de uma identidade cultural sólida parece ter sido um norte para a produção estética e para o gosto literário comum de todo o século XIX. Se na situação de Magalhães faz-se urgente a invenção do Brasil pelo viés da cultura, no final do século XIX serão as concepções progressistas oriundas do positivismo que irão contribuir para a eleição de formas artísticas condizentes com o projeto de inserção da cultura nacional no esquema das grandes civilizações do Ocidente. Essas formas artísticas seguiram os rumos do verossímil, da regularidade e, por vezes, da utilidade, seja para o entretenimento do leitor mediano, seja para incutir na sensibilidade coletiva o mito de que a nação estava se encaminhando para um grande futuro. Desse projeto, o grotesco, por seu potencial de choque ao leitor e sua originalidade iconoclasta, e demais demonstrações de radicalizações de estilo, estarão excluídos. Como aponta Salete de Almeida Cara acerca da crítica da época parnaso-simbolista, a não aceitação de obras artísticas radicalmente originais é característica da literatura do período:

> entre nós, existia, de modo bem marcado, uma curiosa pressão repressiva em relação à obra de invenção, quem sabe porque esta não respondia adequadamente àquela função que o modelo de linguagem legível e verossímil vinha preenchendo em relação à formação de uma "visão do real" (leia-se: do país) e de uma consciência nacional. (Cara, 1983, p.11)

Esse fator é tão determinante para a formação do gosto literário do Brasil que, ao longo de todo o século XIX, há uma resistência às inovações estéticas, sobretudo àquelas mais recentes, sobre as quais a cultura europeia, da qual eram importados os modelos, não houvesse dado ainda sua chancela. Ora, em pleno fim do século XIX encontramos um clima hostil ao simbolismo, tal como representado pelas críticas a *Missal* e *Broquéis*, livros de Cruz e Sousa, lançados em 1893. Para justificar a neutralidade como um critério que dê base para seu julgamento pouco simpático ao simbolismo, assevera José Veríssimo que seu caráter é dotado de tolerância a quase todo tipo de manifestação artística, salvo algumas exceções: "Só o

que não é por qualquer forma humano ou social, só o que é extravagante, fora da vida e da realidade – e até o mais alto idealismo pode estar na realidade – excluo da arte. [...] O simples bom senso, é a única medida, o só padrão da obra literária" (Veríssimo apud Carollo, 1980, p.373). Extravagantes, sem sentido e destituídas de "bom-senso" – assim serão definidas as obras simbolistas pelo crítico brasileiro nesse artigo. Os critérios para a consideração de obras literárias de valor, apresentados por Veríssimo, excluem o simbolismo, bem como obras de arte em que se manifestem flexibilizações dos postulados da verossimilhança, como as que se expressam pelo grotesco. A postura da crítica da época ante o simbolismo parece refletir um espírito de negação ao *estranho* na arte, de aceitação das formas de reprodução dos modelos celebrizados pela tradição em detrimento das criações singulares, o que, como se vem dizendo, já havia deixado marcas no projeto de formação de identidade cultural iniciado pela primeira geração romântica brasileira.

O grotesco, de início, está, portanto, relegado a um segundo plano nas produções literárias do romantismo. Todavia, por representar um aspecto difícil de se desprezar da estética romântica, não demorará muito para eclodir em manifestações consideráveis no âmbito de nosso romantismo. Conforme os novos influxos professados pela geração de Magalhães vão se estabelecendo com solidez inabalável – gerando, por exemplo, um poeta da estatura de Gonçalves Dias – e a sensibilidade coletiva brasileira já se mostra à vontade com as ideias românticas, o cenário favorece o surgimento de algumas experiências mais anárquicas no fazer estético, junto às quais o grotesco encontrou seu lugar. Ademais, a constante reincidência dos temas pátrios, do lirismo amoroso lacrimejante da literatura oficial e da poética da utilidade, parece ter cansado alguns artistas mais jovens. Adotando modelos estéticos menos sisudos que os fornecidos por Chateaubriand, Walter Scott e outros nomes influentes entre os poetas da primeira geração, esses jovens encontraram nesses novos modelos a via de acesso a uma tradição mais rebelde e comprometida com as fantasias íntimas que também compôs o romantismo. Shelley, Hoffmann, Musset, Heine e Byron

sugeriram a alguns de nossos românticos os contornos de outra face romântica, mais subjetiva, mais macabra, mais aberta às extravagâncias e que conta com o grotesco como um de seus fenômenos indissociáveis. Esses poetas surgiram por volta da década de 1850, duas décadas posteriores, portanto, à publicação de *Suspiros poéticos e saudades* e dez anos após a publicação dos Primeiros cantos (1846), de Gonçalves Dias, obra de estreia daquele que é considerado o poeta de maior vigor da primeira geração romântica. Por se distinguirem tanto cronológica quanto tematicamente da geração anterior que cantara o índio, a natureza sublime e uma forma moderna de vassalagem amorosa, esses poetas entraram para a história literária como uma segunda geração.

Depois de Ariel... Calibã

Curiosamente, o contexto em que surgem os poetas da segunda geração romântica brasileira condiz com as características de sua poesia. Enquanto a geração de Magalhães, Torres Homem, Porto Alegre e Gonçalves Dias nasce em meio às rodas oficiais do saber nacional, a nova geração, da qual se salienta a tríade representada por Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa, surge em um meio muito mais restrito, poder-se-ia dizer até marginal. Esses poetas gravitam em torno dos agrupamentos literários dos estudantes de Direito da Universidade de São Paulo e, condizente com a reclusão do ambiente a que estão circunscritos, sua produção mais afinada com o grotesco estará confinada à instância secreta de sua lírica.

Entre os estudantes de Direito de São Paulo encontraram-se os nossos poetas mais sensíveis ao *mal do século*. Ainda que os vultos da edificação da cultura nacional, do amor à pátria, da missão de elogiar o que há de específico na realidade brasileira, embalassem a sensibilidade de tais poetas, o lado melancólico, macabro e sardônico do romantismo medrou nos jovens líricos da década de 1850, estimulados pela literatura subjetivista e fantasiosa oriunda da Europa. Enquanto Magalhães e Gonçalves Dias desempenharam cer-

to papel de poetas oficiais do país, os estudantes reputadamente boêmios de São Paulo, ocupando uma posição mais descomprometida, puderam se dignar a versejar sobre seu universo interior com maior intensidade e liberdade, encontrando mesmo contornos obscuros na estética romântica que lhes forneceu a dicção para traduzir em poemas seus estados interiores. O grotesco, dada sua ligação íntima com a rebeldia intimista, encontrará lugar na produção desses poetas. Mesmo que sua intervenção nas obras deixadas à posteridade pelos jovens poetas de São Paulo seja menor do que seria de se supor pelo programa estético por eles apresentado, não se pode negar a atuação determinante que desempenhou na sensibilidade de Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa, atuação essa que, no entanto, parece ter deixado mais frutos na intenção que na realização.

No prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* (1853), texto em que Álvares de Azevedo expõe sua conhecida formulação da binomia, encontramos uma consciência da natureza dual da beleza, consequente da ambivalência do espírito humano, a qual permite que o belo se afirme também nos desvios, de modo que o disforme, o risível e o vulgar, elementos relacionados ao grotesco, sejam tomados também como veículos de fruição estética. Álvares de Azevedo não expõe tais preceitos solitariamente; como atestam os exemplos elencados em seu prefácio, uma extensa tradição ampara suas considerações, pontos de vista e argumentos. Podemos dizer, como comprova a leitura do prefácio, que a aventura da segunda geração romântica brasileira pelas veredas do grotesco possui, reconhecidamente, seus guias:

> Cuidado leitor, ao voltar esta página!
>
> Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Barataria de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sr. John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sgnarello de D. João Tenório, dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. Quase depois de Ariel esbarramos em Caliban.
>
> A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binômia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco

mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio do polisson Alfred Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda [...] Antes da Quaresma há o Carnaval!

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – Isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.

O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre e do sangue, a alma que ama e canta porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real? Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza, e que sem ser obsceno pode ser erótico sem ser monótono. Digam e creiam o que quiserem. Todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a que amamos.

O poema então começa pelos últimos crepúsculos do misticismo brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra. A poesia banha com seu reflexo ideal a beleza sensível e nua.

Depois a doença da vida, que não dá ao mundo objetivo cores tão azuladas como o nome britânico de *blue devils*, descarna e injeta de fel cada vez mais o coração. Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde.

É assim. Depois dos poemas épicos, Homero escreveu o poema irônico. Goethe depois de *Werther* criou o *Faust*. Depois de *Parsina* e o

> *Giaur* de Byron vêm o *Cain* e *Don Juan* – Don Juan que começou como Cain pelo amor, e acaba como ele pela descrença venenosa e sarcástica.
>
> Agora basta.
>
> Ficarás tão adiantado agora, meu leitor, como se não lesses essas páginas destinadas a não ser lidas. Deus me perdoe! Assim é tudo! Até os prefácios!
>
> (Álvares de Azevedo, 2002, p.139-40)

Referências que já frequentaram os textos de defesa de uma poesia mais livre e controversa – e inclinada ao grotesco – de autoria de românticos europeus, como Schlegel e Hugo, desfilam pelo prefácio de Álvares de Azevedo: Shakespeare, Cervantes e Rabelais são, de imediato, evocados para definir o caráter dessa poesia dissonante do quadro da lírica emotiva e idealizante que, como reconhece o jovem poeta, constitui praxe no romantismo. Esses novos temas propostos por Álvares de Azevedo são definidos como mais realistas, presos antes às impressões sensíveis que às inteligíveis, permeados pela ironia e pela sátira e topograficamente localizados na esfera do baixo. Tais temas viriam à tona fatalmente, já que nascem de uma dupla articulação composta, por um lado, pelo cansaço da poesia que, extenuada pelos altos voos do sublime, desceria inevitavelmente ao chão, e, por outro, pelo sentimento de fastio característico de sua época contemporânea – o tédio, *mal do século* que "descarna e injeta de fel cada vez mais o coração".

Como se pode notar, esse "reverso da moeda" que os elementos sarcásticos, risíveis e disformes representariam na instância poética tem origem tanto na jocosidade alegre – como nos exemplos fornecidos pelas narrativas de Rabelais, Cervantes e por muitas personagens cômicas de Shakespeare – como no *spleen* romântico que encheria a sensibilidade poética de fantasias sombrias e belezas extravagantes. O duplo disforme dos madrigais frágeis e melancólicos do romantismo encontraria seus correspondentes, portanto, em inversões carnavalescas e eventos burlescos como os vivenciados na ilha Barataria do *Quixote*, de Cervantes, assim como no in-

cesto, no fratricídio, no ostracismo e na blasfêmia, observados no drama *Caim*, de Byron: duas obras citadas por Álvares de Azevedo como parte dos modelos dessa outra face do espírito romântico.

Esse elenco de referências ecoa de certo modo a concepção de grotesco presente no *Cromwell*, de Victor Hugo, já que localiza na mesma esfera o horrendo e o bufo, colocando em relevo, como seus pontos em comum, características que distanciam tais motivos dos postulados de uma beleza regular e meramente aprazível. Como herança de Hugo e da tradição romântica defensora do grotesco, o prefácio de Álvares de Azevedo busca igualmente explorar a beleza difusa do grotesco, operando a constituição de uma poesia absoluta, já que a poesia, assim como a natureza humana, também seria formada por uma *binomia* – anjo e demônio, Ariel e Caliban, sublime e grotesco. Dualidade que Hugo definiu pelos polos *alma* e *besta humana*.

O prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* pode ser tomado como uma manifestação da atuação do grotesco sobre a sensibilidade desta que ficou conhecida como a segunda geração romântica brasileira, visto que esse texto constitui o mais bem desenvolvido programa artístico legado por essa geração à posteridade. Considerando-se a proximidade existente entre os três mais expressivos nomes do ultrarromantismo brasileiro – Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa –, proximidade confirmada pelo fato de inicialmente ter havido a intenção de se publicar uma obra conjunta composta pelos três poetas, intitulada *Três liras* (Camilo, 1997, p.109), pode-se intuir que a mesma concepção de poesia tributária ao grotesco que se insinua no prefácio de Álvares de Azevedo deve ter sido compartilhada pelos outros dois poetas. Com efeito, a rebeldia e o exotismo byronianos, o fantástico oriundo da leitura de escritores alemães como Hoffmann e Goethe, a teoria dos contrastes de Victor Hugo e os subsídios ao espírito moderno que o romantismo vira em autores como Shakespeare, Rabelais, Milton, Cervantes e Dante, parece ter indicado aos jovens poetas brasileiros dos anos 1850 outro rumo para a lírica que esbarraria no grotesco. Mesmo que a efetivação de obras de

forte matiz grotesco não seja muito frequente entre a segunda geração romântica, as implicações estéticas dessa categoria, sobretudo no que concerne à exploração de novos temas e à expressão de uma forma de subjetividade insubmissa, parece ter atuado consideravelmente sobre a poesia de Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães, em especial na deste último, poeta desde sempre afeito à galhofa, que soube harmonizar ao riso inclusive o sinistro, explorando em sua lírica vários aspectos do grotesco, chegando mesmo a cunhá-los de modo bem mais profundo do que comumente se encontra na obra de seus dois outros companheiros de geração.

O papel de destaque dado a elementos típicos do grotesco no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* confirma o interesse dos ultrarromânticos brasileiros pelo grotesco. Contudo, como dito, o material lírico de Álvares de Azevedo não comprova uma exploração dessa categoria em suas potencialidades, por assim dizer, mais radicais. Como reconhece Vagner Camilo – em seu estudo sobre o cômico no romantismo, intitulado *Riso entre pares: poesia e humor românticos* (1997) –, em *Lira dos vinte anos*, o riso se manifesta muito mais na esteira do *humour* à maneira de Heine e de uma ironia melancólica sobre a qual a paródia e o realismo surgem como antídoto ao sentimentalismo idealizador da poesia romântica convencional, do que através de expedientes grotescos. A despeito de o prefácio à segunda parte da obra preparar o leitor para o grotesco propriamente dito, configurado por seus conhecidos recursos de desorientação e união de contrastes, esse não se realiza. (Camilo, 1997, p.57-96).

Com efeito, no âmbito da prosa, *Noite na taverna* (1855) parece ter ido mais longe nas paragens do grotesco que a lírica de Álvares de Azevedo. Herança das narrativas fantásticas do romantismo, *Noite na taverna*, em seus episódios de estrutura interdependente, atesta as influências dos romances góticos à moda de Horace Walpole e Matthew Gregory Lewis, dos contos fantásticos de Hoffmann e do universo de vícios, crimes e perversões heroicas que

compõem o mito de Byron,[4] assim como o exotismo de poemas de Coleridge, dos quais "Kubla Khan" fornece um exemplo expressivo. Assim como nos modelos tomados por Álvares de Azevedo, sua *Noite na taverna* extrai o grotesco da complexidade psicológica de suas personagens, da natureza perturbadora dos eventos apresentados, do exagero patético e da violência, constituindo um dos mais excessivos exemplos das fantasias perturbadoras que devem ter assombrado os devaneios dos nossos ultrarromânticos. Os mesmos temas, no entanto, a lírica conhecida desse poeta parece ter observado de longe, aproximando-se deles apenas receosa e timidamente, despontando nela o grotesco apenas fracamente ou em referências indiretas.

Entre essa geração de líricos, não foi peculiar a Álvares de Azevedo o tratamento tangencial ao grotesco. Aureliano Lessa, por exemplo, não fornece qualquer exemplo correspondente a essa categoria estética, e mesmo as esparsas manifestações do grotesco entre outros poetas considerados ultrarromânticos parecem nascer de exacerbações ou desvios promovidos pela intensidade subjetiva desses autores em recursos literários fornecidos pela tradição que ampara suas produções. Esse é caso de um curioso fragmento de Junqueira Freire, localizado nas *Contradições poéticas* e intitulado "A morte", citado por Antonio Candido (1969, p.161) como dotado de "frêmito meio satânico e extremamente *moderno*" (grifo no original), sendo o trecho chamativo o seguinte:

> [...]
> Miríades de vermes lá me esperam
> Para nascer do meu fermento ainda.
> Para nutrir-se de meu sangue impuro,
> Talvez me espere uma plantinha linda.

---

4 Onédia Barboza, em *Byron no Brasil: traduções*, lembra que a associação entre a figura de Byron e o lado macabro e devasso do romantismo tem origem antes nas lendas criadas a partir das vivências do poeta inglês que na sua obra poética de fato (Barboza, 1975, p.25).

Vermes que sobre podridões refervem,
Plantinhas que a raiz meus ossos ferra,
Em vós minh'alma e sentimento e corpo
Irão em partes agregar-se à terra.

E depois nada mais. Já não há tempo,
Nem vida, nem sentir, nem dor, nem gosto.
Agora nada, – esse real tão belo
Só nas terrenas vísceras deposto.

(Candido, 1969, p.161)

Esse poema, como menciona Candido, já havia instigado o interesse crítico de Afrânio Peixoto por seu caráter aparentemente moderno, levando-o a dizer, no estudo *Vocação e martírio de Junqueira Freire*, o que se segue sobre o poeta baiano: "Entre Byron e Baudelaire, que a um não conheceu, talvez, e a outro não poderia conhecer, está um poeta *damné*, e este acento é novo e insólito na poesia brasileira" (Peixoto apud Candido, 1969, p.161).

Com efeito, a presença de uma reflexão sobre a vacuidade da vida e sobre o "Nada consolador", materializada nos aspectos mais abjetos e degeneradores da morte, na lírica de um jovem frade, recluso no meio intelectual acanhado da vivência monástica na Bahia dos idos de 1850 e possivelmente apartado do influxo do mito de uma poesia satânica e macabra atribuída a Lord Byron – que fizera moda entre seus contemporâneos nos redutos estudantis de São Paulo –, leva Candido a, concordando com Afrânio Peixoto, ver nessa manifestação um elemento excêntrico no quadro da poesia nacional que aponta, quase instintivamente, para os novos rumos que os temas românticos assumiriam em poetas posteriores. Eis o parecer de Candido:

> É, com efeito, antes de Guerra Junqueiro e Antero de Quental, um travo antecipado de Augusto dos Anjos e da poesia *realista* da morte, a que se vem juntar, em outros versos, a referência à vida embrionária, às vísceras, à célula, bem como o emprego de termos de sabor científico: galvanizar, fosfórico, fosforescente.

> Havia nele mais dum traço original; é lamentável que a pressão insuportável das condições de vida e um formalismo constrangedor houvessem impedido a sua realização plena, no nível dos poucos, mas intensos momentos de beleza que logrou alcançar (Candido, 1969, p.161).

Ora, o trecho do poema transcrito acima denuncia claramente manifestações do grotesco incomuns ao cenário da poesia brasileira da época, que, ao se considerar o contexto, causam espanto ainda maior por haver registros de que Junqueira Freire teve contato muito pouco profundo com a poesia romântica europeia, podendo-se arriscar referir-se a ele como um romântico espontâneo, ou mesmo acidental. Seu romantismo possivelmente deriva do prisma patético com que transpôs suas experiências particulares de monge sem vocação para a poesia – seu intimismo profundo, a pungência com que retrata seus lamentos, o remorsos e sua autocondenação, configuram um espectro de sensibilidade conflituosa e egocêntrica perfeitamente afim ao espírito romântico. Mesmo assim, as influências literárias e o projeto estético de Junqueira Freire não condizem com o romantismo. No prefácio a suas Inspirações do claustro, o jovem frade expressa a intenção de realizar uma forma métrica que se aproxima muito de uma prosa metrificada, à moda dos poetas da Antiguidade, intenção essa que tributa seus elementos formais – marcados pela intervenção de versos brancos ou pela tradição representada pelo setessílabo e pelo decassílabo – a postulados estéticos neoclássicos. Sobre as influências de Junqueira Freire diz Candido:

> Não sofreu influência dos poetas modernos, franceses e ingleses que marcariam decididamente os seus contemporâneos. Como Herculano e Béranger que traduz, quando não o velho Fontenelle. Tem de comum com os neoclássicos da fase de rotina certa dureza de ouvido, a fraqueza sensual cruamente expressa, o fraco pelas palavras de rebuscado mau gosto: sânie, cardines, tortor, gêsseo, ânxio, ciparizo, turturinas, latidão, abundoso, temulento, desnuada, ignífera, nutante, irrisor, senosas, ascosas.

> É certo que o intento de não ceder à musicalidade excessiva poderia tê-lo conduzido, como Gonçalves Dias, a dicção mais nobre e pura, menos fácil que a média do verso oitocentista. Mas, ou porque ficasse aquém, ou porque fosse além da medida, caiu frequentemente em cheio na prosa metrificada, pois "o módulo clássico" significava, àquela altura da evolução prosódica, regresso puro e simples ao arcadismo, isto é, a uma estética desajustada às novas necessidades expressionais. (Candido, 1969, p.156)

A explicação para o surgimento de elementos grotescos pertencentes ao campo semântico do macabro, como "miríades de vermes", a podridão, o destino da vida ao húmus como representação material da morte, entre outros, em um poeta de formação literária quase estranha à romântica, e em uma época em que o romantismo ainda não permitia de todo a manifestação de tais motivos, só pode ser encontrada nos modelos literários disponíveis a Junqueira Freire. Mesmo que a expressão da morte pelos contornos grotescos do abjeto, da putrefação e do aparente niilismo, que concebe o perecimento como via ao Nada, sejam motivos estéticos modernos, eles não estão de todo ausentes da tradição literária ocidental mais antiga.

Dada sua formação religiosa, é possível intuir que Junqueira Freire tenha se nutrido, para a composição do quadro macabro presente em "A morte", do *memento mori* barroco e do papel inexorável que a morte ocupa na liturgia cristã, em que se coloca como o abismo que se esconde por detrás das vaidades mundanas – aspectos aos quais, provavelmente, corroboram a leitura da poesia clássica, na qual a fugacidade da vida foi tema constante, como atestam muitas odes de Horácio.

O tratamento grotesco dado por Junqueira Freire aos velhos temas conhecidos parece ter nascido, portanto, da exacerbação do sofrimento pessoal que, para acentuar o desespero que move o eu lírico a buscar o consolo na morte, hiperboliza o elemento horrendo que envolve esse último refúgio oferecido à sensibilidade atormentada. Ao representar a morte de forma aterrorizante e carente de

qualquer bálsamo exceto o cessar das dores terrenas, Junqueira Freire intensifica o *páthos* que envolve o amor à morte, dramatizando mais ainda a sua condição.

Desse modo, conclui-se que o grotesco apresentado por esse poema tem origens em esferas distantes da tradição romântica e atende a objetivos um tanto diversos do *tópos* da desorientação e da excentricidade que a poesia moderna viu nessa categoria estética. Ele parece surgir em primeira linha como elemento retórico, medida de contraponto da beleza e do aprazível, utilizado para acentuar o conteúdo dolente das confissões que embasam a lírica de Junqueira Freire.

Se Junqueira Freire apresenta-se como um poeta pouco afinado com o espírito moderno do grotesco, o mesmo não se pode dizer dos poetas do círculo da Faculdade de Direito de São Paulo. Como deixa entrever o prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, esses poetas provavelmente foram tocados pelas possibilidades estéticas do grotesco romântico. No entanto, como dito anteriormente, sua lírica não fornece muitos exemplos de manifestações dessa categoria.

Um poeta, contudo, apresenta exemplos bem desenvolvidos do que pode ter sido a lírica grotesca dos ultrarromânticos brasileiros – Bernardo Guimarães, que, com sua pilhéria satânica e fantástica, seu humor negro, seus reputados poemas obscenos e seus herméticos anfiguri, preservou para a posteridade registros de uma face obscura do romantismo, o que permite que se diga dele que, dentre toda a sua geração, foi o mais legítimo lírico do grotesco. Traçando um paralelo entre a poesia de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães no tocante ao riso, Vagner Camilo refere-se ao segundo como o único poeta de sua época a plasmar o "grand rire infernal" – expressão utilizada por Hugo no *Cromwell* para definir o grotesco:

> Comparado ao riso tênue de Álvares de Azevedo, o de Bernardo Guimarães surge como polo oposto, quer pela intensidade, quer pela variedade de notas que extrai de seu "rude rabecão". O forte traço de

> personalismo e intimismo que desponta na poesia do primeiro contrasta vivamente com certa tendência à impessoalidade presente na do segundo. A margem da gradação já não caminha aqui do humor ligeiro em direção à ironia mesclada de patético, mas cobre um outro espectro, que vai da sátira e do humor ligeiro até o riso extremo de perversão e sadismo: o "grand rire infernal" de que fala Hugo só chega mesmo a ecoar entre nós com Bernardo Guimarães. Com ele, a poesia romântica alcançaria, entre nós, aquela dimensão do grotesco como pura criação, que Baudelaire também denominou de "cômico absoluto", capaz de provocar um riso que traria em si "qualquer coisa de profundo, de axiomático, de primitivo", por oposição ao "cômico significativo" ou "de costumes", fundado na referencialidade, na imitação – ao qual, todavia, também não se furtaria o próprio Bernardo em alguns momentos de sua produção lírica. (Camilo, 1997, p.99-100)

É válido destacar que o surgimento de um poeta tão familiarizado com o grotesco como foi Bernardo Guimarães parece ter como uma de suas condições a existência de um ambiente cultural favorável a essa categoria estética. Com efeito, os estudantes de São Paulo foram conhecedores tanto de obras quanto de tratados estéticos vinculados ao grotesco, como atestam as muitas referências indiretas às idiossincrasias do grotesco apresentadas pela obra desses poetas.

Pode-se concluir que o grotesco constitui uma espécie de presença invisível junto à segunda geração romântica, e Bernardo Guimarães – ao contrário de Álvares de Azevedo e Aureliano Lessa – destaca-se de seus pares justamente por não ter se privado de tornar públicas suas realizações tributárias a uma modalidade literária quase secreta, cultivada pelos estudantes de seu meio. Ora, sabe-se que entre os alunos de Direito de São Paulo era comum a criação de poemas obscenos e satíricos nos quais não deviam faltar elementos grotescos.

Todavia, o solo mais profícuo ao florescimento do grotesco parece ter sido um outro tipo de composição típica dos estudantes contemporâneos de Bernardo Guimarães – uma poesia marcada pelo anfiguri, dotada de lógica difusa e de uma linguagem cifrada, a

qual seus adeptos designavam de *poesia pantagruélica*. Esse gênero poético singular, apesar de haver indícios de contar com muitos afiliados entre a chamada geração de poetas ultrarromânticos, encontrou expressão mais vigorosa na pena de Bernardo Guimarães – algo que também vale para todas as formas que o grotesco assumiu entre nossos românticos. Na história do grotesco na lírica romântica brasileira, a poesia do escritor mineiro constitui o primeiro acorde mais estridente.

6
Bernardo Guimarães, o primeiro acorde dissonante

Ilustríssimos bebedores, e vós, preciosíssimos galicados, de vez que a vós e não a outrem, são dedicados os meus escritos.

Rabelais, *Gargantua*

Se verdadeiramente nada tem sentido, o escárnio não seria a única atitude "razoável"?

George Minois,
História do riso e do escárnio

A lírica de exceção de Bernardo Guimarães

Durante muito tempo, a história da literatura brasileira reputou a Bernardo Joaquim de Silva Guimarães (1825-1884) maior fama como romancista que como poeta, eclipsando, de certo modo, sua contribuição às letras nacionais como lírico. Apesar de Álvares de Azevedo contar com maior celebridade como lírico da geração ultrarromântica, Bernardo Guimarães, favorecido também pelo fato de ter gozado de vida longa se comparado a seus confrades de geração, apresenta uma obra em versos relativamente extensa, que conta com cinco produções oficiais, sendo elas: os *Cantos de solidão*,

publicados em São Paulo, em 1852, a segunda edição de *Cantos de solidão*, lançada no Rio de Janeiro em 1858, com o acréscimo dos poemas de *Inspirações da tarde*. Em 1865, Bernardo lança *Poesias*, obra que, além de *Cantos de solidão* e *Inspirações da tarde*, é composta pelas *Poesias diversas*, as *Evocações* e a *Bahia de Botafogo*. Em 1876, Bernardo inda lançaria *Novas poesias* e, por fim, em 1883 – ano anterior a sua morte –, publica as *Folhas de outono*. Além dessas produções, Bernardo Guimarães também estampou versos em alguns de seus romances (como é o caso de *Escrava Isaura*, *Índio Afonso*, *Ilha maldita e Rosaura a enjeitada*), lançou poemas obscenos em publicações clandestinas e, eventualmente, valeu-se da imprensa da época para divulgar seus poemas em cadernos literários.

De modo geral, a obra de Bernardo Guimarães versou sobre alguns pontos comuns com a poesia de seus contemporâneos, sendo constituída principalmente por poemas de culto à paisagem natural, versos de circunstância de acento elegíaco ou patriótico e reflexões intimistas. Ao lado dessas produções adequadas ao decoro e bom gosto de sua época, encontra-se na obra de Bernardo Guimarães uma série de poemas de cunho irreverente; desses, alguns são pincelados pela sátira e humor, dois são pornográficos e outros – os que mais nos interessam neste livro – são marcados pelo grotesco manifestado no *nonsense* e na junção entre jocosidade e horror: características comuns à poesia bestialógica e ao satanismo da geração ultrarromântica paulistana.

Pode-se dizer que Bernardo Guimarães foi um poeta singular em seu contexto. Sua sensibilidade formada em meio à subcultura das agremiações estudantis das décadas de 1840 e 1850 sempre deu mostras de filiação às modalidades estéticas desenvolvidas naquele meio, sustentadas por elementos como a jocosidade dos romances de Rabelais, pelas alucinações de Hoffmann e pelo hedonismo byroniano. Por outro lado, sua obra trai a influência do patriotismo herdado do ambiente cultural dominante; no entanto, em Bernardo Guimarães, essa corrente não se manifesta pelas formas já prontas do indianismo ou da descrição da exuberância tropical mitificada por nossa poesia romântica tradicional, mas na recordação de pai-

sagens vistas, na evocação dos espaços sublimes e dos mistérios dos sertões brasileiros.

Basílio de Magalhães, primeiro biógrafo de Bernardo, dá destaque à resistência aos modismos cívicos típicos de nosso romantismo apresentado pela obra do autor de *Folhas de outono*:

> Apesar do influxo da época, exercido principalmente por Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Castro Alves – não se embrenhou, Bernardo Guimarães no atraente aranhol do indianismo, nem se deixou alliciar pelas campanulagens do *condoeirismo*.
>
> A nota predominante nelle, como em todo bom poeta brasileiro, é a do lyrismo, mais frequentemente objectivo do que subjectivo. Naturalista em "Invocação", "O Ermo", *A Bahia de Botafogo*, "Scenas do Sertão", "O *Meu Valle*" e "*Saudades do Sertão de Oéste de Minas*", philosophico em "O *Devanear do Sceptico*"; amoroso, *nas Evoações*, mystico em diversas nênias das *Folhas de Outomno*: libra-se, ás vezes, o lyrismo de Bernardo Guimarães a assumptos de caracter patriótico, como nas "Estrophes aos Voluntários Mineiros", em "Heroides brasileiros", "Hymno à Lei de 28 de setembro de 1871" e "Hymno a Tiradentes", descambando, outras vezes para a phantasia hoffmannesca, como na "Orgia dos Duendes", ou para a facécia e licenciosidade, como em "Charuto", "Á Saia Balão", "Dilúvio de Papel", "O Nariz perante os Poetas", "Á Moda", "Hymno á Preguiça" e "O Elixir do Pagé". (Magalhães, 1926, p.59)

A obra poética de Bernardo Guimarães é produto de uma época em que as formas do indianismo e da poesia de edificação moral já haviam se sagrado como modelos para o nosso romantismo; além do mais, o período estava impregnado pelas formas *do lirismo de salão*, da poesia sentimental e amorosa dedicada ao deleite do gosto médio. Bernardo Guimarães, assim como os poetas formados nos círculos estudantis da academia de São Paulo, parecem compor uma lírica em resposta ao desgaste dessas formas na poesia brasileira; daí terem integrado o espectro de uma poesia singular a ponto de ter sido encarada pela historiografia literária brasileira como força expressiva de uma segunda geração em nosso romantismo.

Vagner Camilo atribui muitas das características do ultrarromantismo – momento de nossa literatura ao qual a obra de Bernardo pertence – às próprias condições de meio da parte da sociedade que as agremiações estudantis representavam. Segundo essa ótica, o subjetivismo exacerbado dos ultrarromânticos seria uma face amena do fenômeno de afirmação da autarquia do grupo estudantil frente à sociedade mediante a estética, o outro aspecto mais extremado desse fenômeno – este bastante presente na poesia de Bernardo Guimarães – seria o satanismo irmanado ao riso. Diz Camilo que o sentimentalismo ultrarromântico:

> fornecia uma ideologia ajustada ao grupo, com sua ênfase na imagem do poeta incompreendido e solitário, isolado da comunidade dos homens comuns. Ora isso se adequava perfeitamente à posição autárquica do estudante paulistano, pois se o sentimentalismo ultrarromântico servia, por um lado como elo de ligação com a sociedade em geral, por outro ele permitia ao poeta estudante afirmar-se na sua singularidade, na sua diferença. Essa *diferença*, contudo, só se configura de modo cabal com o satanismo, que fornece aos jovens uma ideologia de revolta espiritual, de negação de valores, de desenfreado egotismo. Através da corrente satânica, o corpo estudantil não só alcança seu alto grau de diferenciação e sua expressão mais característica, mas também deixa de manter todo e qualquer elo de ligação com a comunidade. (Camilo, 1997, p.40)

As marcas da vida acadêmica possivelmente são responsáveis pela rebeldia da obra de Bernardo Guimarães, sobretudo quando o poeta solta o corrimão da poesia edificante adequada ao bom gosto para se precipitar nas fantasias lúdicas e desestabilizadoras do grotesco.

Com efeito, comparada com sua produção "séria", a poesia humorística e grotesca de Bernardo Guimarães demonstra mais valor e oferece dispositivos preciosos para o entendimento da sensibilidade romântica brasileira. Talvez devido ao fato de o que havia de mais interessante na obra de Bernardo Guimarães localizar-se à

margem da poesia oficial tenha demorado tanto tempo para a crítica reconhecer seus méritos como poeta, embora, desde muito, já haja quem tenha dado atenção para a importância da obra lírica do autor mineiro.

José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira* (1915), já propõe uma leitura mais atenta da produção poética do autor: "Bernardo Guimarães teve em seu tempo, e não sei se continuará a ter, mais nome como romancista que como poeta. Não me parece de todo acertado este modo de ver" (1969, p.261). Compartilhando da opinião de Veríssimo, muitos críticos notaram a singularidade da poesia de Bernardo Guimarães, acentuando a qualidade de seus escritos líricos principalmente no que tange ao lado não oficial, obscuro e mesmo secreto do nosso romantismo.

Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Flora Süssekind, Alcântara Machado, Haroldo de Campos, entre outros, são responsáveis pela atual aceitação de Bernardo Guimarães no cânone da poesia romântica brasileira, e todos esses críticos dão atenção especial à sua lírica que, se não for marginal e desviante, certamente tangencia o gosto literário convencional de sua época. Ora, é quase unânime o reconhecimento desses estudiosos de que a parte mais interessante da lírica do poeta mineiro se encontra em seus poemas jocosos, obscenos ou grotescos, sendo aí que seu estilo se configura com vigor e onde se dá sua contribuição particular ao espectro do romantismo nacional. Levando-se em conta os poetas românticos brasileiros, pode-se dizer que é apenas em Bernardo Guimarães que surgem de forma bem acabada as manifestações do grotesco lírico em todas as variantes exploradas pelo nosso romantismo: ironia melancólica, sátira, exploração do sinistro e do macabro e o *nonsense*.

As faces que o grotesco assume em Bernardo são variadas e, mesmo que seja constituída por um número relativamente escasso de exemplares, a poesia desviante legada pelo poeta à posteridade comporta o que poderia ser tomado como o que há de mais autêntico em sua lírica, gênero no qual parece ter sido mais bem-sucedido, além de representar iconicamente a vertente cômica e grotesca do ultrarromantismo brasileiro.

Não só nas modalidades poéticas grotescas Bernardo Guimarães distingue-se de seus contemporâneos; mesmo sua lírica oficial e afinada com "o sorriso da sociedade" guarda particularidades se comparada à praxe de seu tempo. Considerando-se a geração enfeixada pelo termo "ultrarromântico", recebe relevo a nota emocional acentuada presente na obra dos poetas que a compuseram. Seja ela marcada pela melancolia de Aureliano Lessa, seja mesclada pelas fixações mórbidas e satânico-byronianas de Álvares de Azevedo, ou coberta de *páthos* confessional em Junqueira Freire ou ainda abertamente melodramática e frágil em Casimiro de Abreu – ela demonstra que toda a segunda geração de poetas românticos brasileiros extraiu do coração as fibras para confeccionar as cordas de sua lira.

Bernardo Guimarães, porém, distancia-se um tanto dessa prática por ter sido poeta mais voltado ao exterior, por assim dizer, mais "impressionista" em sua composição lírica. Guimarães foi um paisagista atento ao sublime natural e sensível à experiência da contemplação. Segundo Antonio Candido, Bernardo Guimarães, ao contemplar a natureza, compunha a paisagem legando-lhe a função de evocar estados interiores. O eu lírico de Guimarães seria, segundo essa perspectiva, subordinado à paisagem exterior, e não o contrário, daí sua poesia ser antes uma experiência de arrebatamento pelo quadro natural que conversão de sentimentos em imagens. Nele, a correspondência entre os sentimentos e o quadro oferecido pelo mundo tem no exterior o seu ímpeto motriz – o que faz de Bernardo Guimarães um poeta das impressões, da sensorialidade. Diz Candido:

> O seu sentimento dominante foi o da natureza, que nele era apego real à paisagem, ao detalhe do mundo exterior, apaixonadamente percebido e amando. Caçador, nadador, viajante, sertanista, a terra exercia sobre ele atração poderosa, que é o estímulo principal da sua musa [...] Assim, a natureza não lhe parece um sistema de *sinais* correspondentes aos estados da alma; estes, pelo contrário, é que parecem brotar e definir-se ao toque dos estímulos interiores. (Candido, 1969, p.171).

Enquanto outros ultrarromânticos com frequência colhiam na natureza exterior formas para materializar seus estados interiores, Guimarães, por sua vez, era por ela insuflado de sensibilidade; daí sua poesia ser plástica, descritiva e aberta a sensações. Nesse sentido, ele parece estar próximo do que Schiller definia como poeta ingênuo, já que sua relação com o ideal poético se dá de forma quase espontânea, como uma espécie de sentir as coisas menos que a si próprio. Trata-se de um aspecto que torna Bernardo Guimarães aparentemente mais distante da postura comum entre os românticos de tomar a si próprio como eixo do mundo. Sua relação com a natureza, como dito, é menos subordinada à intenção de fazer dela simulacro de si, e mais inclinada a uma espécie de panteísmo que toma o olhar particular como prisma da realidade e não como seu agente configurador.

Quando tratava da matéria íntima, Bernardo tendia a reflexões quase generalizadas que muitas vezes encontravam na junção da melancolia com a placidez, ou com ironia, uma espécie de antídoto ao emocionalismo exacerbado, sendo-lhe raros os arroubos sentimentais, comuns aos poetas de sua geração. Seu biógrafo mais famoso, Basílio de Magalhães, define desse modo do poeta: "A nota predominante nelle, como em todo poeta brasileiro, é a do lyrismo, mais frequentemente objectivo do que subjectivo" (Magalhães, 1926, p.59). De fato, essa inclinação à objetividade pode ser vislumbrada em dois poemas que versam sobre motivos semelhantes – a fugacidade do tempo e o consequente *tópos* da vereda à sepultura suscitado pelo tema do aniversário. Em "No meu aniversário", observam-se o ardor das reflexões sobre o findar das alegrias com a passagem do tempo e o sentimento da frustração esfriarem-se em contato com uma melancolia resignada:

Amigo, o fatal sopro da descrença
Me roça às vezes n'alma, e a deixa nua,
E fria como a lajem do sepulcro;
Sim, tudo vai-se; sonhos de esperança,
Fervidas emoções, anelos puros,

Saudades, ilusões, amor, crenças
Tudo, tudo me foge, tudo voa
Como nuvem de flores sobre as asas
De rábido tufão.
[...]
Ah! Tudo é incerteza, tudo sombras,
Tudo um sonhar confuso e nebuloso,
Em que se agita o espírito inquieto,
Até que um dia a plúmbea mão da morte
Nos venha despertar,
E os sombrios mistérios revelar-nos,
Que em seu escuro seio
Com férreo selo guarda a campa avara.

(Guimarães, 1959, p.48)

Como se nota por esses fragmentos, o caráter pessoal da perspectiva da morte gradativamente sai da esfera particular e se universaliza na evidência dada ao grande mistério final que constitui o fim da vida por meio de um processo de sublimação da tristeza egocêntrica, convertida em melancolia reflexiva. Já em outro poema, "Ao meu aniversário", dedicado à mesma matéria, o tema da fugacidade do tempo surge de maneira irônica; nele, o poeta repudia o dia de seu aniversário como uma visita inconveniente, vetor da velhice e da morte. Ao fim, encontra uma solução para remediar a frequência das vindas do "dia fatal"; de forma melancólica, porém, jocosa diz: "E para que não veja-te na vida/ Raiando tantas vezes,/ De hoje em diante comporei meus dias/ De vinte e quatro meses" (Guimarães, 1959, p.100).

É válido lembrar que o tempo constitui tema recorrente em toda a lírica ocidental, tendo frequentado amiúde a lírica clássica, como atestam as odes de Horácio; particularidade essa que coincide com outro aspecto distintivo da obra de Bernardo Guimarães: a tradição parece falar em seus versos de forma mais evidente que em seus companheiros de geração. Um exemplo está em seus dois poemas obscenos conhecidos, trazidos a lume, pela primeira vez, em publicação clandestina de 1875 (Magalhães, 1926, p.113). Elementos

comuns à poesia canônica da época de Bernardo Guimarães recebem aqui as cores de um pastiche grotesco: "Origem do mênstruo" remete às *Metamorfoses* clássicas, sobretudo ao poema de Ovídio, poeta a quem é feita referência na epígrafe introdutória do texto, e "O elixir do pajé" converte o indianismo idealista de Gonçalves Dias em troça vulgar. Ora, a epígrafe que introduz "Origem do mênstruo" já denuncia a paródia aos poemas da Antiguidade clássica flagrante em várias características do poema, tais como referência aos deuses greco-latinos, narrativa de caráter presa ao *tópos* da cosmogênese e mesmo o uso de um metro tributário à tradição neoclássica, no caso preciso do poema, a estrutura métrica que alterna decassílabos e versos de seis sílabas. Consta na epígrafe que "Origem do mênstruo" teria sido extraído: "De uma fábula inédita de Ovídio, achada nas escavações de Pompeia e vertida em latim vulgar por Simão de Nuntua" (Guimarães, 1992, p.59). Também a matéria de "Origem do mênstruo" denuncia a carnavalização do motivo das metamorfoses e dos mitos de formação. O poema ocupa-se de um relato da criação do fluxo menstrual e, segundo o texto de Guimarães, esse teria surgido como uma punição infligida pelos deuses às mulheres, por conta de uma brincadeira malograda da ninfa Galateia que teria, ao encontrar Vênus depilando sua região genital, pregado-lhe um susto que a levou a ferir-se. Vênus então roga aos deuses que condenem Galateia e todo o gênero feminino a inconveniências genitais ligadas ao sangue menstrual. O elemento grotesco não está ausente nesse poema jocoso, o que comprova a importância desse recurso dentro da configuração do cômico em Bernardo Guimarães, recebendo grande relevo na descrição da punição reservada a Galateia. Como a ninfa é responsável pela desgraça de Vênus, sua condenação é uma versão intensificada dos transtornos da menstruação, como se nota na sentença proferida a ela pelos deuses:

> [...]
> Ó ninfa, o teu cono sempre atormente
> Perpétuos comichões,

E não aches quem jamais nele queira
vazar os seus colhões...

Em negra podridão imundos vermes
Roam-te sempre a crica,
E à vista dela sinta-se banzeira
A mais valente pica!

De eterno esquentamento flagelada,
Verta fétidos jorros,
Que causem tédio e nojo a todo mundo,
Até mesmo aos cachorros!

(Guimarães, 1992, p.65-6)

"O elixir do pajé", assim como "Origem do mênstruo", é um poema obsceno trazido a lume por meio de publicação clandestina. Conforme testemunho de Arthur Azevedo, registrado por Basílio de Magalhães, trata-se de um poema de grande popularidade no meio literário marginal ao tempo de Bernardo Guimarães. Arthur Azevedo, ao censurar os tributos de Bernardo Guimarães à musa secreta, assim se expressa:

> Tentou egualmente o genero erótico, e em má hora o fez, porque o poeta, que se não pertence, que se dá inteiro á Pátria, que estremece e respeita, não tem o direito de prostituir a sua musa, ainda que seja a *branca*; mas nós, os brasileiros, atravessamos uma época tão primitiva como a do Café de Nicole, de Lisboa, no princípio do século, ou tão decadente como a dos *boulevards* de París, na actualidade. Tanto assim é, que, para desespero do Sr. B. L. Garnier, de todos ou de quase todos os livros de Bernardo Guimarães, o escripto mais popular do autor dos *cantos de solidão* é um poemeto obsceno, intitulado "O elixir do pajé", que nunca foi impresso! É raro o mineiro que o não saiba de cor. Ha na província espalhadas um sem numero de cópias desse elixir inútil e brejeiro. (Azevedo apud Magalhães, 1926, p.113)

"O elixir do pajé" tem estrutura semelhante à balada indianista de Gonçalves Dias "I-Juca Pirama" e narra a história de um velho

índio acometido pela perda da virilidade. Em certa ocasião, o índio recebe do diabo um elixir mágico que lhe restitui a potência sexual. A partir daí, o poema assume o tom de um hino priápico, descrevendo as aventuras sexuais do pagé e laureando a sua potência. Como se pode notar, a virtude guerreira do índio, elogiada em "I-Juca Pirama", converte-se, em "O elixir do pajé", em celebração fálica da potência viril por meio da paródia e do riso.

Não só temas clássicos permeiam a lírica de Bernardo Guimarães, como suas características estilísticas, flagrantes no seu uso métrico, regulado muitas vezes por estruturas fixas e simétricas, que denunciam a influência das construções poéticas neoclássicas e de românticos anteriores, como Gonçalves Dias. José Veríssimo dissera de Bernardo que

> seu temperamento poético, principalmente considerando a época em que poetou (1858-1864), é mais clássico ou antes mais árcade, que romântico; não há ao menos nas suas manifestações as exuberâncias e menos os excessos de emoção do romantismo. (Veríssimo, 1969, p.261)

Essa perspectiva destaca a singularidade de Bernardo Guimarães entre os românticos. Contudo, a afirmação de que ele guardava resquícios de classicismo em sua lírica apresenta riscos; mais correto seria considerar sua obra como dedicada a aspectos do romantismo não explorados com tanto afinco por seus contemporâneos. Outros poetas, mesmo cientes do caráter *fashionable* do lirismo lacrimoso e passional (algo perceptível nas alegações presentes no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo), também glosaram exaustivamente os motes sugeridos pela tradição estrangeira solidificada por Chateaubriand, pelo *Werther* de Goethe, pelas canções de Musset, entre outros. Mas Bernardo Guimarães parece ter pendido na lírica oficial mais para uma tradição do romantismo local, preocupada com a fixação dos quadros naturais e com a exuberância paisagística nacional, aspecto esse que transfere o foco do exotismo das matas para a beleza dos sertões

com os quais o poeta estava familiarizado. Quanto à forma de seus poemas, nota-se que ele experimentou ritmos variados, indo da liberdade formal professada pelos românticos ao rigor métrico da tradição clássica. Daí, possivelmente, sua obra aproximar-se mais do classicismo quando cotejada à dos outros ultrarromânticos, conforme intuiu José Veríssimo.

Já na lírica mais obscura de Bernardo Guimarães, o ímpeto subversivo peculiar aos românticos tomou a frente. Com isso, elementos como o satanismo, ironia, iconoclastia vocabular, obscenidade, sátira, paródia da tradição – cultivados, mesmo que secretamente, por todos os poetas alentados pelo mal do século –, explodem em formas únicas nessa curiosa parcela de sua lírica que o poeta não se preocupou em esconder.

Podemos afirmar que o ultrarromantismo brasileiro possui outra face distinta daquela dos poemas movidos pelo *tópos* de amor e morte celebrizado por seus representantes: uma face mais escarninha, zombeteira e perturbadora. Álvares de Azevedo a insinuou em sua lírica tributada ao *humour*, e a revestiu de macabro e patético em sua *Noite na taverna*; Bernardo Guimarães, por sua vez, escancarou seu riso diabólico e ruidoso em parte considerável de sua obra poética. Apesar de aparentemente menos intimista que românticos como Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Casimiro de Abreu, não se pode negar que Bernardo foi egocêntrico, mas esse aspecto de sua sensibilidade se manifesta na exploração das potencialidades subversivas que a imaginação exerce sobre a realidade exterior, seja no âmbito do discurso racional, da moralidade convencional, seja no das relações de causa e efeito.

Todos os gêneros desviantes ou baixos e modalidades do grotesco romântico foram explorados por Bernardo Guimarães em obras como os poemas satíricos "A saia balão" ou "Parecer da Comissão de Estatística a respeito da freguesia de Madre-deus-do-angu"; as paródias de modismos estilísticos "O nariz perante os poetas" ou "Lembranças do nosso amor"; e mesmo nos poemas obscenos "Origem do mênstruo" ou "O elixir do oagé", que figuram na obra

de Bernardo Guimarães como demonstração de sua verve cômica e grotesca.

A quantidade de poemas grotescos em sua obra é grande se comparada ao que se conhece de outros poetas da época. A isso pode ter contribuído uma inclinação de temperamento peculiar ao poeta, já que a galhofa impressa nos poemas do autor encontra respaldo no anedotário que envolve sua biografia, prenhe de boêmias lendárias, estudantadas e alguns escândalos. Basílio de Magalhães revela que, concomitante a sua obra plural, dedicada tanto à poesia quanto à prosa, o poeta mineiro viveu uma vida não furtada ao desregramento de conduta e ao impulso revolucionário.[1]

Escandaloso e irreverente, principalmente ao se considerar os costumes acanhados de sua época e do meio provinciano onde viveu na juventude (a cidade de São Paulo) ou onde encerrou seus dias (em Ouro Preto), Bernardo Guimarães demonstra ter sempre nutrido empatia pelos meios marginais e estudantis nos quais, possivelmente, seus chistes encontraram boa acolhida. Não apenas os anos de estudante comportam a produção e difusão de seus poemas desviantes, já que ele sempre manifestou intenção de tornar públi-

1 Vários dados biográficos de Bernardo Guimarães relatados por Basílio de Magalhães dão mostras de sua insubordinação e irreverência, tanto na conduta pessoal, quanto no que tange à atuação política. Por exemplo, quando contava com 17 anos, em 1842, o poeta teria se engajado na revolução liberal de Minas Gerais, tendo, para tomar parte no conflito, fugido do colégio (Magalhães, 1926, p.19-20). No período em que foi juiz em Catalão, ainda seria protagonista de uma polêmica em sua vida pública. Conta Basílio de Magalhães que, por conta de uma licença do juiz de comarca Virgílio Henriques Costa, em 1861, Bernardo Guimarães tê-lo-ia substituído em suas funções. Nessa ocasião, o poeta teria feito a inspeção da prisão de Catalão e constatado que os presos viviam em péssimas condições; por conta disso, na sessão jurídica convocada por ele no dia 16 de maio, e realizada no dia 17 de junho, absolveu todos os 11 réus que lá compareceram. Esse evento resultou na exoneração de Bernardo dos cargos que ocupava em Goiás (a saber, de juiz e delegado de polícia) e na sua popularidade entre os liberais de Catalão (Magalhães, 1936, p.42-3). Na vida pessoal, Bernardo Guimarães foi reputadamente galhofeiro e afeito a pândegas; na juventude compunha a cúpula da célebre *Sociedade Epicureia* e conforme relatos de contemporâneos era dos mais dedicados à boêmia e às patuscadas.

cas peças burlescas,[2] tendo inclusive guarnecido sua última coletânea de versos, *Folhas de outono* (1883), com poemas tributários ao grotesco, como atesta a parte dessa obra intitulada "Dispersas", a qual conta com textos expressivos do caráter anárquico de sua lírica, como "Mote estrambótico", "Disparates rimados", dentre outros. Muitos dos poemas presentes nessa obra de maturidade são datados da época de estudante em São Paulo, o que comprova o apreço de Bernardo pelo lado *gauche* de sua lírica; ora, sua dedicação à burla poética não parece ter sido insensatez de juventude (como em muitos de seus contemporâneos), mas uma face de sua identidade estética.

Basílio de Magalhães vê precisamente no elemento humorístico o ponto característico da obra de Bernardo Guimarães, a qual o destaca em meio a seus contemporâneos e no quadro da literatura brasileira. Para defender seus argumentos, o biógrafo do poeta mineiro evoca a autoridade de José Veríssimo, que, em *Estudos de literatura brasileira*, dissera de Bernardo:

> tem uma personalidade á parte da dos poetas do seu tempo [...] Ele é, porventura, o mais espirituoso, o mais engraçado, e não sei sinão o único humorístico dos poetas brasileiros, sem exclusão talvez do mesmo Gregório de Mattos. Tem três ou quatro poesias, "O nariz perante os poetas", "A saia balão", "Dilúvio de papel", que qualquer dellas tem mais chiste, que quantas reuniu Camillo Castello-Branco no seu *Cancioneiro alegre*, onde, aliás, não figura Bernardo Guimarães. (Veríssimo apud Magalhães, 1926, p.63)

O fragmento de autoria de José Veríssimo destacado por Basílio de Magalhães permite que se constate que, ainda na época de Veríssimo, ainda não se havia feito justiça à importância dos versos cômicos de Bernardo Guimarães; ora, sabe-se que nem mesmo sua

2 Basílio de Magalhães relata que, como consta em correspondências de Bernardo Guimarães a Fernando Saldanha Moreira, o poeta pretendia em 1882 publicar seus poemas bestialógicos e inclusive algumas paródias de Castro Alves (Magalhães, 1926, nota da p.128).

obra poética gozava de grande reconhecimento até então. Parece ser justamente no esforço de retificar o fato de a história literária brasileira ter ignorado o poeta mineiro que Basílio de Magalhães coloca em relevo a produção risível de Bernardo Guimarães, modalidade na qual, flagrantemente, o poeta se destaca em sofisticação criativa no quadro do nosso romantismo. Diz Basílio de Magalhães ao tecer juízo sobre a verve burlesca de Bernardo em diálogo com a opinião de Veríssimo:

> A verdade está com José Veríssimo, eliminando-se o "porventura" e o "talvez" de que este crítico systematicamente usa e abusa. Si a *sátira* – que, segundo João Ribeiro, "é construtora e moral", – visa "a corrigir ou ridicularizar os defeitos e imperfeições humanas", enquanto ao *humour* "só apraz a demolição das coisas futeis"; si o *bom humor* (expressão tão castigada em nossa lingua e que se distingue da "verve" francesa e do "humour" inglês), peculiar dos *sensitivos*, se caracteriza, conforme Afranio Peixoto, pelo desengano dos *imaginativos*, vem dessa mesma desilusão, envolvendo desprezo, resignação e ás vezes até piedade, e podendo ser por isso "um riso doloroso" [...], – Bernardo Guimarães foi, na poesia, o melhor humorista, genuinamente "brasileiro", do seu tempo, pois deixou de visto o próprio "brasileiríssimo" autor das "primeiras travas burlescas". Gregório de Mattos não passou da chalaça lusitana, condimentada com algumas chulices bahianas. "O pesadelo" (1837), "Os garimpeiros" (1838) e "A cameleida" (1839), publicações anonymas de intuitos pessoaes, embora revelando mestria no verso e no engenho satírico, deixaram de grangear a devida fama aos seus autores, Francisco José Pinheiro Guimarães, Conego Januario da Cunha Barbosa e Manuel Pereira da Silva. Álvaro Teixeira de Macedo, o escritor da "festa de Baldo" não faz rir; e o Padre Corrêa de Almeida, o nosso Tolentino, quer na "República dos Tolos", quer no mais da sua vasta produção, tem quase tanto de zombeteiro quanto de insípido; Álvares de Azevedo só foi esporadicamente humorista no "Poema do frade", como foram raras rimas de alguns cytharedos coevos. A todos eles supera o ouropretano, pela graça natural, espontanea e esfuziante, e, si muitas vezes lhe falta a correção syntactica, que elle não apurava, sempre lhe sobeja a limpeza vocabular. (Magalhães, 1926, p.633-66)

Basílio Magalhães evoca uma linhagem consideravelmente longa de textos poéticos risíveis – de Gregório de Matos até alguns contemporâneos de Bernardo Guimarães – a fim de que as qualidades do poeta mineiro sejam destacadas. Seriam, conforme o biógrafo, pontos fortes e distintivos do humor bernardino a sua autenticidade e a qualidade cômica de seus textos, características, segundo Magalhães, não equiparadas por qualquer dos outros poetas jocosos do Brasil, até então. A autenticidade de Bernardo Guimarães não residiria apenas na criatividade de seus escritos e na graça espontânea de seus efeitos cômicos, mas também na fidelidade de seus poemas ao quadro da cultura nacional, a ponto de ser chamado por Basílio de Magalhães de "o melhor humorista genuinamente brasileiro".

De fato, Bernardo Guimarães é um poeta muito atento às tradições locais e à realidade específica do Brasil, podendo-se dizer que o meio atua sobre sua poesia como força determinante; inclusive, não está apartada desse "brasilianismo" a sua poesia grotesca. Embora o grotesco de seus poemas se alimente das fontes estrangeiras do romantismo, Bernardo Guimarães sempre aplainou essas influências com as cores locais. Um exemplo expressivo é o conhecido "Orgia dos duendes", poema aos moldes das cenas de ritos satânicos celebrados na montanha de Blocksberg, descritas no *Fausto*, de Goethe, e oriundas de lendas de sabás europeias, que o poeta aclimata por meio de referências ao folclore brasileiro e uso de elementos linguísticos típicos dos falares populares do Brasil. Esse poema é definido por Basílio de Magalhães como: "em tudo e por tudo, [...] a mais brasileira das produções poéticas do autor de 'Cantos de solidão'" (Magalhães, 1926, p.84).

Basílio de Magalhães ainda evoca a autoridade de Sílvio Romero para atestar o reconhecimento do caráter nativista da produção de Bernardo Guimarães. Conforme opinião de Sílvio Romero, a lírica do poeta mineiro se destaca pelo forte traço sertanista, ausente na poesia dos demais ultrarromânticos (Magalhães, 1926, p.59). Com efeito, o sertão é presença constante em sua obra, não apenas na prosa (aspecto que lhe garantiu o mérito de ser o inventor do

romance regionalista brasileiro) como na poesia, manifestado no lirismo plástico e paisagístico de sua lírica "séria" e nas peculiaridades linguísticas e na imagética afinadas com a realidade nacional presentes em sua poesia jocosa.

Seja por sua autenticidade no que se refere à cor local, seja pela autonomia e criatividade de sua expressão, a vertente cômico-grotesca de Bernardo Guimarães merece, como dito, destaque em sua lírica. Dentre todas as modalidades do grotesco romântico, impressas em seus versos, uma, em particular, chama a atenção tanto por seu potencial subversivo quanto por sua singularidade dentro da literatura brasileira. Trata-se da poesia *nonsense*, comumente praticada pelos românticos brasileiros da geração ultrarromântica e que teve em Bernardo Guimarães o seu poeta mais bem-sucedido.

Pantagruelismo e *nonsense* moderno: a tradição do grotesco nas páginas secretas do diário romântico

Antonio Candido, no ensaio "A poesia pantagurélica", trata da face humorística que, juntamente com o emocionalismo melancólico e exacerbado, acaba por distinguir a geração ultrarromântica no quadro do nosso romantismo. A *poesia pantagruélica* é produzida nas instâncias daquela lírica secreta, na qual também se escondem os poemas obscenos e muitos dos poemas cômicos do período. Candido aponta para a escassez desse material e sua vinculação estreita com o meio específico das agremiações literárias dos estudantes da academia de São Paulo, reconhecendo, não obstante, a importância desse gênero para o entendimento da sensibilidade romântica brasileira:

> O que conhecemos da poesia pantagruélica faz dela, essencialmente, um fenômeno entre os decênios de 1840 e 1860. Pertence, por conseguinte, ao romantismo paulistano, marcado pelo satanismo, o humor e a obscenidade, exprimindo a sociabilidade especial dum grupo de rapazes confinados no limite estreito da cidadezinha provinciana e con-

> vencional, procurando libertar-se por atitudes de negação. O que restou dela é muito pouco, quase nada. Tratando-se de um discurso heterodoxo, os seus próprios praticantes não apenas não lhe davam importância, mas a partir do momento em que entravam na vida prática, como advogados, magistrados, funcionários, parlamentares, diplomatas ou simples chefes de família, punham de lado as provas de loucura da mocidade e com certeza as destruíam, como fizeram com a poesia obscena, que jamais pensariam em assumir, muito menos em publicar, o que aliás seria impossível no tempo. (Candido, 1993, p.230-1).

Fadada ao esquecimento pela pudicícia do meio social, pela autocensura e pela subestimação de seus realizadores, essa poesia parece ter sido vítima do ambiente inóspito que a literatura brasileira oficial do século XIX propiciou ao grotesco e a todos os gêneros menores. Como reconhece Vagner Camilo (1997), no século XIX, a literatura de humor duvidoso, negro, obsceno ou de gosto questionável só teve solo favorável em pequenos círculos marginais, tais como rodas boêmias e grupos de estudantes, sendo aceita na cultura oficial apenas à época da geração modernista.

De fato, mesmo no âmbito da prática de gêneros ligados ao riso (como a dramaturgia cômica), a literatura brasileira do século XIX não se entrega à comicidade livre das regras do recato e afinadas com o riso ruidoso e espontâneo dos meios populares. Basta observarmos as comédias mais expressivas da época: dificilmente elas trazem o disparatado, o escatológico e o abertamente obsceno (elementos comuns ao grotesco). Indo desde as comédias de desencontros de Martins Pena ao teatro de revista, que tem em Arthur Azevedo um autor icônico, essas peças, por mais que utilizem de referências ao riso baixo, fazem-no de forma velada e por meio de insinuações.

Aquele que talvez seja o único representante de uma dramaturgia cômica do grotesco no Brasil do século XIX foi relegado ao olvido por cerca de um século. Trata-se de José Joaquim de Campos Leão, o "Qorpo-Santo", dramaturgo gaúcho que na década de 1860

escreve 17 peças nas quais se encontram contrassensos, pantomimas vulgares, um calão singular que vai do licencioso ao bestialógico e tantos outros recursos grotescos explorados pela tradição cômica do passado, mas ignorados pelo teatro brasileiro oficial. O fato de a obra de Qorpo-Santo ter sido preservada até os tempos atuais não se deve aos auspícios e bom juízo de seus contemporâneos – que nunca viram qualquer encenação de suas peças e entre os quais o autor sofreu o estigma de alienado mental –, mas por ele, por iniciativa própria, ter resolvido editar sua obra (Aguiar, 1975, p.39).

Os estudos acerca da obra irregular de Qorpo-Santo não poucas vezes questionam os motivos de sua não aceitação por seus contemporâneos. Entre os motivos que justificam a maneira como sua produção foi ignorada na época está inclusive o caráter antecipatório de tendências da dramaturgia moderna atestado por sua obra, tais como recursos comuns ao teatro do absurdo, à linguagem surrealista e às demais vanguardas dramáticas (Fraga, 1988, p.23). Mais seguro, contudo, é tomar essa exclusão de Qorpo-Santo como sintoma da reserva do meio quanto aos gêneros baixos e às estéticas que expressam o anômalo. Ora, Qorpo-Santo comprova que, se nem em um gênero ao qual está assegurada a expressão do riso baixo, como é o caso da comédia, o grotesco encontrou boa acolhida na vida cultural brasileira, seria difícil que houvesse uma aceitação em um gênero oficialmente pouco afinado ao riso, como o lírico.

Malgrado seu número pouco expressivo, a poesia pantagruélica representa com vigor o lado mais iconoclasta, anárquico e rebelde do nosso romantismo. A mesma revolução temática que o satanismo à maneira byroniana opera na sensibilidade romântica brasileira, esses bestialógicos parecem representar no âmbito da experiência vocabular. É precisamente nessa poesia que o grotesco assume os contornos mais singulares dentro da lírica romântica.

Manifestação do conflito romântico entre a fantasia subjetiva e as regras do mundo exterior, os anfiguri dos poetas brasileiros expressam as potencialidades antimiméticas e deformadoras que o grotesco assume no romantismo. Apesar desses aspectos moder-

nos, a poesia bestialógica dos nossos ultrarromânticos alicerça-se em uma história bem antiga, remetendo diretamente às raízes do grotesco cravadas no cômico popular. Isso é evidente em sua reverência à obra de Rabelais, escritor renascentista definido por Bakhtin, como "o Corifeu do povo". O termo escolhido para nomear esse gênero de poesia ilógica evoca de imediato todos os contrassensos e a picardia maravilhosa que se entreveem no universo de Rabelais, escritor francês do século XVI que injetou na cultura erudita elementos como os tolos, o *tópos* medieval do mundo às avessas e a bobagem alegre das festividades públicas, servindo dessa forma de referencial para a teoria de Bakhtin, que vai buscar as origens da imagética do grotesco na cultura do vulgo.

A produção da poesia pantagruélica nos fornece mostras de quais elementos rabelaisianos chamaram a atenção da geração de Bernardo Guimarães: o teor obsceno e escatológico do riso vulgar, que aos olhos dos modernos surge como potencialidade iconoclasta e, sobretudo, os jogos linguísticos, marcados pelos silogismos labirínticos que se encaminham ao nada e as sentenças *nonsenses* que suscitam tanto o riso quanto abalam a orientação racional do leitor. Ora, uma das marcas de Rabelais é o uso singular dado por seus escritos à linguagem, criando o impossível e buscando os efeitos cômicos no maravilhoso por meio da quebra da ordem prevista pelo discurso regular. Com efeito, Wolfgang Kayser, ao tratar dos usos linguísticos do grotesco, alude ao estudo linguístico de Leo Spitzer acerca da formação das palavras em Rabelais. Alega Spitzer que o autor de *Pantagruel*:

> cria famílias de palavras em que parecem horríveis seres de fantasia, que diante de nossos olhos se misturam e multiplicam, dotados de realidade apenas no mundo da linguagem e se situam num mundo intermediário, entre o real e o irreal, entre o *em parte nenhuma* que é assustador e o aqui que confirma. (Spitzer apud Kayser, 2003, p.129).

Como se pode notar nesse estudo datado de 1910, Rabelais chama a atenção por sua exploração maravilhosa da linguagem, a qual

distorce o discurso de maneira a engendrar, a partir dele, um mundo de relações e formas impossíveis. A perspectiva que parece orientar essa particularidade da obra rabelaisiana é flagrantemente o cômico. Contudo, o elemento desorientador latente na linguagem do *nonsense*, inevitavelmente, suscita certa impressão de insegurança e incômodo, sobretudo aos olhos modernos, acostumados às intenções subversivas das formas de expressão estética do alógico, e sob o ângulo das conotações por vezes angustiantes que o grotesco assume em épocas mais recentes. De fato, Wolfgang Kayser concebe o uso vocabular de Rabelais como uma via para a fruição do medo, experimentado na experiência de confrontação do desconhecido, interpretação corroborada pela concepção de Spitzer que toma o discurso rabelaisiano como veículo da desorientação e do terror:

> Rabelais cria famílias grotescas de palavras (ou famílias de demônios verbais), não só mudando o que existe; também deixa intactas certas formas do seu material vocabular e trabalha com a justaposição: amontoando violentamente adjetivo sobre adjetivo, até chegar ao efeito extremo do pavor, de tal modo que de algo bem conhecido, surgem os contornos do desconhecido. (Spitzer apud Kayser, 2003, p.131-2)

Em capítulo anterior, discutimos a conotação perturbadora que Kayser imprime no grotesco, sendo precisamente o elemento surpreendente e assustador o ponto distintivo de sua teoria acerca desse conceito; daí o "pavor" entrevisto por Spitzer no ludismo verbal de Rabelais adequar-se perfeitamente ao sistema das considerações de Kayser. A despeito disso, seria mais adequado considerar o *nonsense* rabelaisiano como forma de extração de potencialidades risíveis do maravilhoso mediante o uso da linguagem, uma associação, portanto, das categorias do cômico e do impossível.

Porém, é inevitável a constatação da perda da orientação racional no contato com o alógico. Kayser analisa a poesia absurda tomando como modelo Morgenstern, poeta alemão da passagem do século XIX ao XX, o qual alega que a arbitrariedade da língua – instância na qual se encontram nossos conceitos do mundo – sugere,

consequentemente, a arbitrariedade do "mundo geral" (Morgenstern apud Kayser, 2003, p.129). Como a língua molda e alicerça nossas certezas quanto aos conceitos sugeridos pelo mundo exterior, qualquer fissura em sua regularidade abre o mundo como um todo a novas possibilidades, o que coincide com o fato de que, modernamente, os contrassensos cômicos dos jogos verbais do grotesco têm sido considerados mecanismos de abalo da realidade, elementos motrizes, portanto, de rebeldia não apenas estética como ontológica. Ora, Kayser reconhece a proximidade entre a poesia *nonsense* dos modernos (por exemplo, Morgenstern) e os disparates de autores antigos, como Fischart (primeiro tradutor – e glosador do estilo – de Rabelais entre os alemães) e Rabelais. Kayser lê nos absurdos verbais do Renascimento os mesmos potenciais de alhear o real presentes na poesia *nonsense* moderna:

> tanto em Rabelais como em Fichart o elemento abismal apavorante reside não só nos conteúdos da linguagem, como na impossibilidade desta. Ela, o nosso instrumento familiar indispensável para o nosso estar-no-mundo, mostra-se de repente voluntariosa, estranha, animada demoniacamente e arrasta o homem ao noturno e ao inumano. (Kayser, 2003, p.132)

Mesmo que no Renascimento os disparates estivessem a serviço da expressão despretensiosa do riso (e não declaradamente inquietante, como no moderno), podemos inferir de Kayser que o discurso grotesco de Rabelais deve ter soado como subversivo para gerações seguintes de artistas e críticos, o que justificaria o apelo que sua obra teve para a poesia pantagruélica brasileira. Ora, o grotesco verbal é justamente a característica mais reincidente nos poucos exemplares preservados da poesia anfigúrica nacional, exemplares esses que, dadas certas evidências – como o fato de muitos dos poemas pantagruélicos terem surgido como respostas a motes, ou paródias da produção "oficial" dos estudantes de São Paulo –, demonstram pertencerem a um contexto de prática coletiva. Ciente dessas evidências, Vagner Camilo, em *Riso entre pares: poesia e hu-*

mor romântico, trata desse aspecto da lírica cômica romântica brasileira como um fenômeno motivado pela vivência social do meio estudantil da academia de São Paulo. Segundo o pesquisador, tais bestialógicos seriam realizações de um círculo específico, compartilhando semelhanças com outros contextos de práticas literárias cômicas geradas em agremiações estudantis, como é o caso da literatura goliarda dos monges vagantes do século XII.

Com base em Henri Bergson, para quem o riso advém de um contato coletivo, Vagner Camilo diz que o ambiente social dos estudantes paulistanos favoreceu o vicejo da poesia cômica. Camilo lembra que o vínculo entre agremiações estudantis e o cômico está presente em muitos contextos culturais diferentes, como comprova o levantamento das tradições do realismo grotesco feito por Bakhtin em seus estudos sobre Rabelais:

> Muitos são os grupos estudantis de que fala Bakhtin, marcados pelos traços de emulação boêmia e pelo gosto por toda sorte de mistificações e disfarces, valendo destacar, a título de ilustração, *os garotos despreocupados* (Enfants sans souci), intérpretes de *soties* liderados por um "príncipe dos tolos", e os *goliardos* ou *vacans*, cuja lírica se mescla de tons extremamente licenciosos para promover o culto exacerbado da bebida e do sexo [...] Disso tudo, porém, o que importa destacar é a ideia (procedendo de longa data, como se viu) de ociosidade e irreverência associada à vida escolar. Ora, o riso parece sempre requerer esse *espírito de vacância*, que a condição de estudante parece, ao menos em tese, frequentemente oferecer, dada sua posição "marginal". (Camilo, 1995, p.41-3)

Os estudantes de São Paulo do período entre 1840 e 1860 viveriam, portanto, em condições semelhantes às dos poetas errantes que produziram obras cômicas como os *Carmina Burana*, as *Soities* e os *Fabilaux* – ou seja, viveriam em um meio marginal, embebidos em utopias cômicas de vagabundagem, boêmia e liberdade, avessas às imposições da vida "oficial", exterior aos muros da vida estudantil. Essa posição de marginalidade frente à ordem da vida co-

mum é assinalada, segundo Vagner Camilo, pelas seguintes condições: "configuração autárquica em meio à comunidade local" (já que os estudantes compõem um grupo independente), "recuo temporário frente à ordem social e o universo do capital e do trabalho" e o "*entre-lugar* próprio à adolescência, em que se encontrava a média dos estudantes" (Camilo, 1995, p.43).

O fato de o meio estudantil ser específico e distinto permite o uso de uma linguagem particular, compartilhada apenas por seus membros, motivo pelo qual é frequente, na literatura engendrada nesses ambientes, a presença de determinados códigos, maneirismos linguísticos e cifras. Isso justifica em parte o elemento ilógico e enigmático presente na poesia *nonsense*, que, ao lado das paródias e dos poemas licenciosos, marcaram a produção cômica dos estudantes românticos da academia de São Paulo. Vagner Camilo, atento à importância da poesia *nonsense* para a constituição da identidade da poesia cômica no contexto do romantismo brasileiro, reconhece essas manifestações como a expressão, por excelência, do caráter gregário da lírica burlesca dos poetas ultrarromânticos de São Paulo:

> Sendo como era, um gênero, cultivado coletivamente, o bestialógico surge, a meu ver, como a expressão mais acabada do grupo. Lá onde o cômico se libera para a pura fantasia do grotesco verbal, ainda é possível reconhecer as marcas do meio em que se gestou. (Camilo, 1995, p.45)

"As marcas do meio" parecem fornecer precisamente a clave de leitura dos anfiguri românticos, iluminando os caminhos turvos que seus silogismos sem propósito ou suas associações impossíveis trilham. A despeito de serem herméticos e intencionalmente sem sentido, a natureza coletiva, a filiação ao meio estudantil e a aclimatação da tradição cômica representada pela lírica burlesca da Idade Média e do Renascimento ao espírito de renovação estética típico do romantismo conferem certa homogeneidade à poesia pantagruélica e permitem sua decodificação. Curiosamente, as vertentes que

confluem para essa poesia têm como ponto de contato a categoria do grotesco, meio eficiente de decifração desses poemas.

Uma glosa ao absurdo

Tomando-se de Bernardo Guimarães o poema "Mote estrambótico" fica evidente a relação íntima entre as particularidades do gênero pantagruélico e as idiossincrasias do grotesco, e como essa categoria estética denuncia as impressões deixadas pelo meio em que surgiram. O poema "Mote estrambótico" é composto como glosa ao seguinte mote:

Mote

Das costelas de Sansão
Fez ferrabrás um ponteiro,
Só para coser um cueiro
Do filho de Salomão.

(Guimarães, 1959, p.442)

Nas antigas sociedades literárias, datadas dos períodos renascentista, barroco e árcade, o mote apresentava-se como um desafio a determinado poeta para que versejasse acerca dos motivos por ele sugeridos. O poeta aceitaria o desafio mediante a confecção de uma *glosa*, forma poética destinada a cotejar o mote que ao novo poema seria incorporado. Trata-se, portanto, de uma prática lúdica – um jogo de desafio – e de uma manifestação de criação coletiva, condizente com épocas nas quais a autoria era considerada com menos deferência que no romantismo e em tempos modernos. O motejar é prática originalmente realizada em grupo (embora possa ser simulada solitariamente), e sua presença dentro da poesia pantagruélica possibilita inferir que suas criações não são isoladas, a despeito dos poucos exemplares desses poemas de que se tem registro. O poema "Mote estrambótico" ainda permite que se veja a dinâmica peculiar da poesia pantagruélica; o desafio oferecido por um *mote pantagruélico* (como sugere o poema) ao estro poético não convida à argu-

mentação equilibrada e construção discursiva coerente estimulada por seu conteúdo – algo que se esperaria de uma glosa em outros contextos –, mas exige de seu decodificador uma construção condizente com os nexos herméticos (quando esses existem) que se escondem por trás da estrutura do mote.

Os mesmos recursos grotescos explorados pelo mote estarão homologamente presentes na glosa. Dentre esses recursos destacam-se o rebaixamento grotesco, a paródia de motivos comuns à tradição histórica e religiosa do Ocidente por meio do *nonsense* e a distorção do sublime em benefício do efeito cômico (três expedientes que se configuram de forma intercambiável tanto no mote quanto na glosa). O mote compõe uma imagem absurda, que rebaixa o sublime ao grotesco por meio da associação de figuras bíblicas ao baixo corporal, ao cotidiano vulgar e ao disparate.

Ao afirmar que um certo Ferrabrás, nome que opera uma personalização a partir de uma expressão popular que designa sujeitos bravateiros e valentões, teria feito um ponteiro das costelas de Sansão para a confecção do cueiro do filho de Salomão, o mote opera, de imediato, uma série de paródias grotescas das escrituras bíblicas. Primeiramente, temos a referência a Sansão, herói hebreu célebre por sua força que tem, no poema, parte de sua anatomia reduzida a matéria-prima de um objeto destinado à função rebaixada de confeccionar um cueiro (objeto relacionado ao grotesco por sua associação com o escatológico e baixo corporal) e com a menção indireta a Salomão em contexto vulgar, cujas potencialidades grotescas se dão pela tônica do rebaixamento, assim como no caso de Sansão. Em segundo lugar, pode-se observar a paródia sutil do próprio motivo do poder performático de Deus, já que o mesmo osso utilizado pelo Criador para gerar a mulher (a costela, que teria sido extraída de Adão), quando extraída de Sansão por Ferrabrás, gera um ponteiro. Topograficamente, depreende-se uma simetria entre a matéria bíblica original, localizada na esfera do sublime, e a paródia grotesca apresentada pelo mote. Na tradição judaico-cristã encontramos: Deus (criador) – costela de Adão (matéria-prima) – Eva (criação); já no mote esse esque-

ma encontra seu antípoda grotesco: Ferrabrás (criador) – costela de Sansão (matéria-prima) – ponteiro de coser cueiros (criação).

A glosa que Bernardo Guimarães confeccionou preserva a obscuridade presente no mote com o qual dialoga, preparando, em meio a uma série de silogismos vazios e referências sem nexo, uma armadilha para a lógica do leitor, como se pode observar:

Glosa

1. Gema embora a humanidade,
Caiam coriscos e raios,
Chovam chouriços e paios
Das asas da tempestade,
5. – triunfa sempre a verdade,
Com quatro tochas na mão.
O mesmo Napoleão,
Empunhando um raio aceso,
Suportar não pode o peso
10. Das costelas de Sansão.
Nos tempos da Moura-Torta,
Viu-se um sapo de espadim,
Que perguntava em latim
A casa da Mosca-Morta.
15. Andava de porta em porta,
Dizendo, muito lampeiro,
Que, para matar um carneiro,
Em vez de pegar no mastro,
Do nariz do Zoroastro
20. Fez ferrabrás um ponteiro.
Diz a folha de Marselha
Que a imperatriz da Mourama,
Ao levantar-se da cama,
Tinha quebrado uma orelha,
25. Ficando manca a parelha.
É isto mui corriqueiro
Numa terra, onde um guerreiro,

Se tem medo de patrulhas,
Gasta trinta-mil agulhas,
30. Só para coser um cueiro.
Quando Horácio foi à china
Vender sardinhas de Nantes,
Viu trezentos estudantes
Reunidos numa tina.

35. Mas sua pior mofina,
Que mais causou-lhe aflição,
Foi ver de rojo no chão
Noé virando cambotas
E Moisés calçando as botas

40. Do filho de Salomão.

(Guimarães, 1959, p.443-4)

À primeira vista, o poema não parece ter qualquer nexo discursivo. Contudo, o poema pantagruélico não constitui um texto sem nenhuma orientação, guardando um sentido cifrado, e sua construção busca comprometer a lógica regular ao turvar seus caminhos conhecidos. Quando seguimos em busca dos mecanismos de confecção do poema, gradativamente o sentido do discurso se perde e qualquer consideração sobre seu conteúdo argumentativo falha. Independentemente disso, uma concatenação semântica está presente, estando aí localizada a ameaça à lógica padrão. Observando as imagens do texto, o leitor depara-se com certa possibilidade de decodificação que resvala no *nonsense.*

Rabelais já primara por utilizar as formas grotescas como via de acesso à dinâmica do mundo às avessas. Em seu universo, tolos são coroados, de modo a inverter o *tópos* entre elevado e baixo, a vivência íntima do escatológico e do obsceno são transportados para a esfera pública e o cotidiano revela-se prenhe de maravilhas. Todos esses expedientes expõem a realidade conhecida de outro ângulo, outra perspectiva que revela outro mundo, o mundo do carnaval, das inversões e do grotesco. A mesma vicissitude operada nas formas exteriores da realidade o grotesco parece realizar naquela que é

a faculdade pela qual se estruturam as orientações da realidade comum – a lógica racional.

Em Rabelais, as inversões carnavalescas desafiam o racional por meio dos disparates, as cifras exageradas e impossíveis, as etimologias infundadas e jocosas e as paródias da escrita erudita. Esses mesmos recursos regem os bestialógicos dos nossos românticos. Em "Mote estrambótico", essa tradição do grotesco jocoso deixa marcas profundas, contribuindo para a criação de um poema fundamentado no paródico e no *nonsense.* É justamente essa tradição que oferece os mecanismos de decodificação desse poema emblemático dentro do quadro da poesia pantagruélica.

O vínculo com as maneiras de expressão da cultura popular, que segundo Bakhtin são fundamentais para o entendimento das manifestações do grotesco, encontra-se na estrutura formal do poema. Além de o texto ter quatro décimas (uma forma poética típica dos cantares populares e tradicional nas glosas), seu ritmo é ditado pelo verso heptassílabo, comum na poesia popular ibérica, o que se vê no uso das redondilhas maiores. Os quarenta versos que compõem o poema distribuem-se em quatro estrofes (cada uma dedicada à glosa de um dos versos do mote) dotadas de um esquema de rimas independente, mas homólogo. Cada estrofe evolui em rimas dispostas no esquema: a, b, b, a, a, c, c, d, d, c, o que cria a impressão acústica de oscilação, propícia ao lúdico (condizente com a intenção burlesca do poema) e às pausas discursivas que antecedem conclusões, gerando a expectativa no leitor quanto a possíveis argumentos contidos no texto, os quais, como dito, são de sentido movediço.

O extrato semântico, por seu turno, gravita em torno do grotesco por meio de paródias e disparates, trazendo uma galeria de figuras elevadas da tradição ocidental (vultos históricos, personagens bíblicos, poetas clássicos, heróis, etc.) que têm sua altivez minada ora por desempenharem ações sem sentido, ora por desfilarem ao lado de personagens de contos de fadas ou nascidas de facécias e jogos linguísticos. O mote cotejado nesses versos já havia instaurado a paródia da tradição por intermédio de inversões grotescas que

evocam figuras bíblicas em meio a situações disparatadas e risíveis, professadas em tom de vaticínio.

Parodiando assim a solenidade do texto profético, aos moldes dos episódios históricos da Bíblia, é concebida a seguinte imagem: um tal Ferrabrás teria feito ponteiros com a costelas de Sansão, com a intenção de coser um cueiro para o filho de Salomão, o mítico rei hebreu. No mote, observa-se uma espécie de paródia não apenas de gêneros discursivos (a saber, os motes sérios e a Bíblia), mas também da categoria estética do sublime, que se opera no uso de personagens associadas ao majestoso – Sansão e Salomão – para a composição de um quadro burlesco. O sublime é simetricamente reduzido ao ridículo pelo grotesco; afinal, para se fazer os cueiros do filho de um rei das dimensões de Salomão, só mesmo um instrumento oriundo de uma matéria-prima proporcionalmente colossal – as costelas de Sansão. O baixo corporal é posto em relevo tanto na figura do cueiro, peça de roupa, como indica a própria etimologia do vocábulo, destinada a revestir as partes íntimas consideradas obscenas e escatológicas, quanto na imagem absurda de um ponteiro confeccionado a partir de costelas. O *tópos* do rebaixamento do sublime já presente no mote reincidirá ao longo da glosa, como é possível notar já na primeira estrofe:

> Gema embora a humanidade,
> Caiam coriscos e raios,
> Chovam chouriços e paios
> Das asas da tempestade,
> – triunfa sempre a verdade,
> Com quatro tochas na mão.
> O mesmo Napoleão,
> Empunhando um raio aceso,
> Suportar não pode o peso
> Das costelas de Sansão.

O risível emerge da paródia: a figura triunfante de um Napoleão divino, trazendo nas mãos raios, que, malgrado as tintas colos-

sais que o pintam, curva-se ante o peso das costelas de Sansão. Mais uma vez, a paródia do sublime: o último grande monarca guerreiro do Ocidente, Napoleão, é assinalado pela glória ao portar na mão um raio (ligado ao sublime por representar o poder hostil dos céus); no entanto, por tentar sustentar partes do corpo de Sansão, Napoleão desce ao grotesco, já que seriam essas costelas a matéria-prima de um instrumento que confeccionaria um cueiro.

A hipérbole do grotesco, nutrida pela proximidade com o sublime, já antecedera esse quadro construído entre os versos 7-10 do poema. Valendo-se de um recurso retórico para evocar a verdade contida no fato de Napoleão não ter conseguido sustentar o peso das costelas de Sansão, a voz lírica conjura a inevitabilidade da verdade de forma grandiloquente, terrífica e, em contraponto, grotesca ao dizer que: "Gema embora a humanidade,/ Caiam coriscos e raios,/ Chovam chouriços e paios/ Das asas da tempestade,/ – triunfa sempre a verdade,/ Com quatro tochas na mão". *Nada impede o triunfo da verdade* – essa sentença é sugerida entre o exagero sublime e a falta de senso (as quatro tochas poderiam ser lidas como alegorias da Ilustração propiciada pela verdade, ou apenas um disparate) –, nem mesmo cataclismos, sejam eles sublimes: coriscos e raios caídos do céu, ou grotescos: chouriços e paios lançados sobre o poema em uma tempestade grotesca tanto pela natureza baixa das figuras que a compõem (alimentos são grotescos por ligarem-se à deglutição), quanto pelo disparate que a configura (uma chuva de chouriços e paios compõe um quadro absurdo). Além do mais, essa tempestade lembra indiretamente mitos associados ao imaginário grotesco popular medieval, como o *País da Cocanha*, Idade de Ouro carnavalesca na qual a natureza engendra alimentos que se oferecem em quantidades fartas e já prontos para ser consumidos.

A correspondência perfeita entre as categorias do sublime e do grotesco evidencia-se ainda mais nessa estrofe quando se observa o paralelismo acústico que marca os versos que tratam dessa estranha tempestade: "Caiam coriscos e raios,/ Chovam chouriços e paios" constituem pares simétricos em várias instâncias. Primeiramente, o

paralelo é fornecido pelo metro heptassílabo, já previsto pela estrutura do poema. Em segundo lugar, pela homologia tonal entre ambos: eles possuem tônicas na 3ª e 7ª sílabas. Em terceiro, a distribuição das rimas: além de as rimas finais de ambos os versos ("raios" e "paios") estarem justapostas (não há qualquer verso entre ambos), observa-se ainda a presença de uma rima interna nos versos, representada pelos vocábulos "coriscos" e "chouriços". Como se pode notar, a subversão do sublime pela intervenção do grotesco já é flagrante na própria estrutura do texto e propicia um efeito acústico singularmente cômico.

Se a primeira estrofe erige os efeitos grotescos em sua correspondência com o sublime, a segunda se atém às ligações do grotesco com as personagens dos contos populares e com figurações do insólito. Para glosar o segundo verso do mote "Fez Ferrabrás o ponteiro" é composta a seguinte décima:

Nos tempos da Moura-Torta,
Viu-se um sapo de espadim,
Que perguntava em latim
A casa da Mosca-Morta.
Andava de porta em porta,
Dizendo, muito lampeiro,
Que, para matar um carneiro,
Em vez de pegar no mastro,
Do nariz do Zoroastro
20. Fez ferrabrás um ponteiro.

A ligação com os contos populares já é apresentada no 1º verso da estrofe (11º no conjunto do poema), no qual são evocados "os tempos da Moura-Torta", uma antagonista comum nos contos de fada luso-brasileiros, correspondendo à madrasta má ou usurpadora encantada dos contos germânicos. É nessa época que, segundo o poema, vagou a procura da "Mosca-Morta" – personagem sem propósito aparente que surge no poema com a simples função de oferecer um paralelo para o vocábulo "Moura-Torta" e gerar um

efeito *nonsense* – um sapo de espadim. A figura do sapo de espadim traz consigo uma série de implicações grotescas. Em primeiro lugar, trata-se de um animal imediatamente vinculado ao grotesco tanto por sua aparência abjeta quanto por estar relacionado ao aquático e ao subterrâneo, plagas do desconhecido e, portanto, instâncias do grotesco:

> Mesmo o homem moderno ainda pode sentir, e até no tocante a animais que lhe são familiares, a estranheza do que é inteiramente outro e de um fundo sinistro. Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. (Kayser, 2003, p.157)

Em segundo lugar, o espadim humaniza o sapo, configurando uma imagem entre o humano e o bestial. Ademais, a figura de animais repelentes adotando atitudes e aspectos humanos é tradição no imaginário grotesco, bastando lembrar as numerosas pinturas e ilustrações que retratam as "Tentações de santo Antão" – curiosamente, duas delas apresentam figuras de sapos antropomórficos como representações do demônio. A tela de Mattias Grünewald (século XVI) apresenta, em meio aos muitos demônios que surram o santo, a figura de um homem com traços de batráquio, já uma gravura de Jacques Callot (século XVII) apresenta, como uma das representações das ilusões diabólicas, um sapo trajando chapéu, botas e com a cintura guarnecida de uma espada.

Podemos lembrar ainda as muitas metamorfoses de humanos em sapos presentes nos contos populares. É precisamente esse sapo de espadim, de trejeitos petulantes (ele é definido pela voz poética como lampeiro e fala em latim), que oferecerá a oportunidade para glosar o mote de maneira grotesca – é ele quem prescreve que, para matar um carneiro, não seria necessário pegar no mastro do nariz do Zoroastro (como se suporia, segundo a maneira como se expressa a lógica anômala do universo do poema), mas bastaria, a exemplo de Ferrabrás, fazer um ponteiro.

Os versos 18 e 19 (8º e 9º da estrofe) estão carregados pelas cores do grotesco. De imediato, tem-se a figura impossível de um mastro pegado de um nariz. Também é grotesca a figura do próprio nariz, órgão que, segundo a teoria de Bakhtin, entraria para o rol das imagens do grotesco corporal: por se tratar de uma saliência, representaria a inclinação do corpo grotesco em expandir-se, rompendo o insulamento da individualidade corporal ao amalgamar-se com o exterior. O grotesco se instaura ainda quando é feita a referência ao detentor do tal nariz munido de mastro – o lendário Zoroastro, ou Zaratrusta, sábio que professou a doutrina do zoroastrismo (mais uma vez, o grotesco atua como intertexto com a tradição histórico-religiosa).

A estrofe dedicada ao quarto verso do mote concebe uma espécie de terra do insólito que corrobora os acontecimentos disparatados nela descritos. A quarta décima do poema refere-se a uma plaga nomeada de Mourama, nome que, por um lado, evoca a gratuidade do grotesco *nonsense*, por não possuir correspondência com qualquer terra existente, e por outro remete a uma forma de exotismo maravilhoso. Mourama está possivelmente ligado ao vocábulo "mouro", sugerindo no poema o remoto espacialmente além de evocar todas as fantasias que envolvem o imaginário ocidental acerca dos costumes do Oriente. O testemunho do fato que envolve uma certa "imperatriz da Mourama" é atestado por um suposto documento grotesco por não poder existir, por estar envolto em hermetismo e por registrar um acontecimento cômico e anormal – trata-se da "Folha de Marselha":

> Diz a folha de Marselha
> Que a imperatriz da Mourama,
> Ao levantar-se da cama,
> Tinha quebrado uma orelha,
> Ficando manca a parelha.
> É isto mui corriqueiro
> Numa terra, onde um guerreiro,

Se tem medo de patrulhas,
Gasta trinta-mil agulhas,
Só para coser um cueiro.

A justaposição do elevado ao baixo, de modo a favorecer o rebaixamento grotesco, também é atestada pela relação entre o acontecimento descrito pela folha de Marselha e o sujeito nele envolvido. Ora, ao relatar que uma imperatriz sofreu uma queda que teve como consequência a fratura de uma orelha, a folha da Marselha testemunha a submissão de uma figura régia (elevada) a um evento cômico (a queda e consequente quebra da orelha) e, portanto, baixo. Além do mais, contribui ao grotesco o absurdo do dano causado pela queda, já que uma orelha não é passível de ser quebrada.

Ainda nessa décima, encontra-se um expediente comum à estrutura argumentativa da poesia bestialógica – a justificativa de um dado insólito por outro tão absurdo quanto. A quebra de uma orelha em uma queda, por mais estranha que possa parecer, é perfeitamente possível em um reino maravilhoso como a Mourama, no qual, um guerreiro (eis o dado absurdo tomado como referência que justifica o acontecimento anterior), por medo, "gasta trinta-mil agulhas só para coser um cueiro". Os versos 27, 28, 29 e 30 (7º a 10º da estrofe), que comportam esse argumento, estão prenhes de motivos grotescos. Em primeiro lugar, pode-se citar a cifra monstruosa de agulhas utilizadas para fazer o cueiro, o que lembra os números grotescos utilizados por Rabelais, além de remeter ao *tópos* do exagero – elemento peculiar ao grotesco. Outra manifestação mais sutil do grotesco pode ser observada nesse trecho na correlação entre "medo" e "cueiro", na qual subleva-se o escatológico, já que o medo tende a alterar a fisiologia regular dos corpos, de modo que o referido cueiro poderia estar destinado a comportar as possíveis consequências do desarranjo fisiológico, precisamente, no caso presente, dos intestinos.

Saindo da esfera do baixo corporal, a última estrofe vai criar o efeito grotesco a partir de uma forma de disparate já explorada ao longo do texto, caracterizada pelo intertexto entre eventos cômicos e anômalos e figuras de destaque oriundas da história do Ocidente:

Quando Horácio foi à China
Vender sardinhas de Nantes,
Viu trezentos estudantes
Reunidos numa tina.
Mas sua pior mofina,
Que mais causou-lhe aflição,
Foi ver de rojo no chão
Noé virando cambotas
Moisés calçando as botas
Do filho de Salomão.

A suposta viagem de Horácio à China com o intuito de comercializar "sardinhas de Nantes" já é em si grotesca por meio da conversão do poeta latino em um mercador. O historiográfico esbarra na invencionice galhofeira e grotesca, em uma primeira instância pela gratuidade que a caracteriza, e em segundo lugar por testemunhar como real algo que nunca ocorreu nem poderia ter ocorrido. A subversão do dado "real" se dá pela presença do elemento histórico conhecido (a figura de Horácio), que provoca o riso ao vir acompanhado de uma série de anacronismos (o comércio de produtos europeus no Extremo Oriente ocorreu em tempos muito posteriores a Horácio). Não bastasse a criação do "poeta peixeiro", o grotesco ainda surge nos eventos presenciados por Horácio na China e na própria natureza do lugar evocado.

A evocação do Oriente por si própria já prepara o espectador para o maravilhoso e o inusitado; todavia, o poema vai mais longe que as esperadas plasmações do exotismo orientalista, dotadas de forte potencial grotesco, ao confrontar Horácio com uma aparição sem nexo: "trezentos estudantes reunidos numa tina" (versos 33 e 34). Essa visão em si não é anômala (exceto, talvez, pelo exagero numérico). O grotesco está precisamente no despropósito com que é inserida no poema enquanto objeto de estupefação, ocupando o lugar das tributadas surpresas que o Oriente ofereceria aos olhos ocidentais. Outro dado curioso é que a passagem parece trair o con-

texto em que o poema foi produzido e o público ao qual estava, originalmente, endereçado – as agremiações estudantis.

A leitura de "Mote estrambótico" permite a constatação de que a fachada de gratuidade dos versos da poesia pantagruélica guarda certa coerência interna, amparada pela tradição das imagens e recursos do grotesco. As imagens, apesar de insólitas, apresentam uma elaboração mutuamente concatenada, assim como o tom argumentativo dos poemas apoia-se em sentenças impossíveis que visam quebrar a lógica. No caso do referido poema, o grotesco parece seguir certas diretrizes dominantes, a saber: a redução do elevado por meio da intervenção do *nonsense*, do vulgar e do burlesco e a subversão da lógica regular por parte da apresentação de sentenças injustificáveis e inesperadas. Pode-se dizer que o poema obedece a uma estrutura e traz mesmo um conteúdo perceptível que, mesmo cifrado, ilumina-se através da perscrutação dos motivos nele presentes, os quais são desenvolvidos em correlação com a tradição do cômico e do grotesco.

Consciente disso, Vagner Camilo se referiu à poesia de caráter bestialógico como uma espécie de linguagem para iniciados, pertencentes a um grupo insular, o que é atestado por seu hermetismo e pelo meio resguardado que a produziu; trata-se de uma poesia destinada a estudantes que também as produzem e que dispõem, portanto, das claves para sua interpretação e por conta disso seria a representação de um sistema gregário, coletivo e, ao mesmo tempo, fechado. Bernardo Guimarães, por seu turno, irá quebrar essa barreira de silêncio que encerrava a poesia pantagruélica no segredo, conferindo a ela uma deferência incomum no contexto em que ela surgiu, como reconhece Antonio Candido:

> Só Bernardo Guimarães, bem menos convencional [que os outros membros de sua geração], guardou, publicou ou deixou reproduzir algumas das suas produções nesses setores condenados. Mas quem lê documentos com as *Minhas recordações* de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, sabe que Bernardo, Aureliano Lessa e Álvares de Azevedo tinham vida intelectual comum e partilhavam dos mesmos gos-

> tos. É portanto possível que todos eles fizessem poemas desses tipos; mas não se imagina a família de Álvares de Azevedo, por exemplo, publicando junto com o material que formou a póstuma *Lira dos vinte anos* algum soneto pícaro ou pantagruélico do rebento morto, cuja glória era preciso alicerçar segundo as boas normas. (Candido, 1993, p.230-1)

A importância de Bernardo Guimarães no quadro dos poemas bestialógicos da Faculdade de Direito de São Paulo é ainda destacada por Antonio Candido (1993, p.232) quando o crítico lembra que Almeida Nogueira considerava Bernardo se não o inventor, o introdutor desse gênero discursivo entre os estudantes paulistanos.

Muitas sentenças de definição frequentes na teorização do grotesco romântico – como as formulações de Bakhtin que tratam o grotesco romântico como fruto da rebeldia subjetiva moderna contra o mundo exterior ou a tentativa de configuração de efeitos de alheamento do cotidiano e abalo dos alicerces do mundo conhecido, características atribuídas ao grotesco por Kayser – têm correspondências na poesia pantagruélica. Parece possível de se observar em tais elementos os ecos da relação conflituosa do artista moderno com o meio comum – do qual ele se vê dissociado, obrigando-se a se encerrar em um universo interior particular –, além de expressar (mesmo que pela apropriação de expedientes fornecidos por uma longa tradição) a própria dinâmica de renovação estética que marca a modernidade.

O monstro devorador de palavras: grotesco e sensibilidade moderna em "eu vi dos polos o gigante alado"

O Nada tangencia a poesia moderna de diversas maneiras; é ele que impõe o silêncio, provoca as lacunas presentes nos fragmentos, favorece o *spleen*, se esconde por trás da ironia, inspira a necessidade de fixação das ausências no discurso estético como tentativa

de se ocupar o lugar vago deixado pela falência das certezas. A consciência do Nada ainda parece ser fruto daquela orfandade metafísica, cantada pelos modernos no tema da morte de Deus. A demanda dos românticos por analogias que confiram sentido ao mundo, assim como sua insistência na função performática da palavra, parecem ter sido, em certa medida, alternativas à presença opressiva do Nada. Haja vista os metapoemas (aos quais os românticos são afeitos) que frequentemente surgem como desafios à impossibilidade de criação imposta à sensibilidade romântica acossada pelo silêncio. Mais tarde, os simbolistas conviveriam de forma mais resignada com essa determinação do imaginário moderno, buscando abertamente um ideal vazio (algo possivelmente aprendido com Baudelaire), os contornos do Nada (como se observa nos poemas de Mallarmé) e a música do silêncio – a nova melodia cósmica que, de certo modo, substitui a música das esferas que os românticos anteriores em vão tentaram ouvir. Considerando-se o quadro oferecido pela lírica moderna, o antidiscurso do *nonsense* surge como a face lúdica da relação conflituosa que a palavra nutre com o Nada na lírica moderna. Liga-o ainda à modernidade sua subordinação à ironia; fator que estreita ainda mais seu vínculo conceitual com o grotesco.

Um poema anfigúrico de Bernardo Guimarães em especial expressa o caminho que vai do bestialógico ao vazio discursivo, valendo-se de elementos modernos como a metalinguagem, a harmonização do sublime com o grotesco na construção imagética e o turvamento da lógica verbal – trata-se do soneto "Eu vi dos polos o gigante alado", poema que, ainda mais explicitamente que "Mote estrambótico", manifesta o caráter moderno da poesia bestialógica romântica.

A composição original de "Eu vi dos polos o gigante alado", segundo consta nos estudos sobre Bernardo Guimarães, remete à década de 1840, sendo, portanto, uma produção dos anos de juventude, nascida junto ao ambiente acadêmico de São Paulo. A divulgação do texto dá-se por meio de sua inclusão no compêndio enfaixado sob o título *Poesias diversas*, que surge no volume *Poe-*

sias, de 1865. Conforme Antonio Candido, nesse mesmo ano, o soneto é publicado no *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro. Por conta de, nessa época, dominar a poesia condoreira, o poema foi erroneamente tomado como uma paródia do estilo grandíloquo e sublime dos poetas hugoanos brasileiros:

> Esta publicação [a do *Correio Mercantil*] tem levado alguns a imaginar que o soneto data de 1865 e teria sido motivado pelo intuito de parodiar os poemas condoreiros, como diz inclusive o erudito Basílio de Magalhães, que no entanto conhecia e cita o texto de Cardoso de Meneses narrando como as coisas realmente ocorreram. Fique portanto claro que o aproveitamento satírico foi posterior de quase vinte anos à composição, cujo móvel era o jogo livre do anfiguri. (Candido, 1993, p.235)

A associação de "Eu vi dos polos o gigante alado" com paródias da poesia condoreira pode dever-se ao fato de o sublime rondar o poema em várias passagens. Contudo, tais momentos não possuem o intento de arrebatar o leitor (como no sublime usual), mas sim o de fazer o poema resvalar na gratuidade, falhando assim as expectativas do leitor, que se depara com o grotesco, o absurdo e o vazio. Se "Mote estrambótico" trai uma linhagem cômica, "Eu vi dos polos o gigante alado" nos aproxima da modernidade por meio do *nonsense*:

> Eu vi dos polos o gigante alado,
> Sobre um montão de pálidos coriscos,
> Sem fazer caso dos bulcões ariscos,
> Devorando em silêncio a mão do Fado.
>
> Quatro fatias de tufão gelado
> Figuravam da mesa entre os petiscos;
> E envolto em um manto de fatais rabiscos
> Campeava um sofisma ensanguentado!

– "Quem és, que assim me cerca de episódios?"
Lhe perguntei com voz de silogismo,
Brandido um facho de trovões seródios.

– "Eu sou" –, me disse –, "aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúrios ódios
Nas trevas sepultei de um solecismo..."

(Guimarães, 1959, p.442)[3]

Candido divide o soneto em dois momentos constitutivos: o primeiro, composto pelos quartetos, criaria a ilusão de um discurso facilmente inteligível, e o segundo, que compreenderia os tercetos, frustraria a regularidade do primeiro, revelando-se *nonsense* (1993, p.236-7). Essa gradação do ininteligível parece atender perfeitamente à retórica misteriosa dos bestialógicos de Bernardo Guimarães, que tendem a não abolir a lógica de imediato, mas introduzir o leitor em um discurso labiríntico, no qual o sentido das palavras se esvai. "Em mote estrambótico", a vereda do estranhamento é trilhada tanto pela elaboração das imagens quanto por uma argumentação com aspectos silogísticos; já em "Eu vi dos polos o gigante alado", a armadilha do disparate se estrutura na associação impossível de imagens que oscilam entre junções fracamente inteligíveis e outras completamente absurdas. Se o riso é quase espontâneo na leitura de "Morte estrambótico", em "Eu vi dos polos o gigante alado", ele não surge com tanta facilidade. O vocabulário sério, oriundo de disciplinas linguísticas como a oratória e a gramática, as imagens sublimes, a temática da aparição maravilhosa e aterradora

3 A versão original, datada do final da década de 1840, reproduzida por Candido em seu ensaio, contava com um último verso diferente, dotado, como reconhece o próprio Candido, de um hermetismo ainda maior; era ele: "Meteu da Gávea no profundo abismo". Optou-se pela versão acima por ser ela a última publicada, constando inclusive em publicação oficial dos versos de Bernardo Guimarães. A versão escolhida tem procedência, portanto, se não por ser a definitiva, por ser a mais recente do poema. De qualquer forma, as considerações aqui feitas caberiam tanto a uma quanto à outra versão do poema, não sendo, desse modo, de todo inapropriado optar por uma delas.

– entre outros elementos – levam o espectador a acreditar que o poema seja decifrável pelos mecanismos da razão. Por mais que as relações entre os vocábulos do texto não tenham sentido aparente – sendo abertamente grotescos por seu caráter insólito –, sua natureza semântica sóbria impede o riso fácil. Daí pensar-se no poema como uma paródia; interpretação cômoda, mas frágil, já que o modelo parodiado não está explícito no poema e se observa nele uma lógica e estrutura próprias. Outra possível leitura, que resolveria o enigma, seria não atribuir ao poema sentido algum; no entanto, a concatenação semântica das imagens bloqueia também essa saída – a relação das palavras passa a impressão de ser decodificável, mesmo que com dificuldade.

Esse soneto pode ser considerado uma expressão pungente da vertigem cognitiva que o grotesco vocabular provoca na modernidade, quando os disparates não formam apenas um palavreado tolo ou paródias risonhas, mas abismos conceituais nos quais os sentidos do mundo se precipitam. A subversão das relações entre palavras também subverte os conceitos, de modo que o grotesco vocabular afeta a própria realidade. Pode-se dizer que o grotesco presente em "Eu vi dos polos o gigante alado" irmana-se às formas modernas da ironia, como professou Friedrich Schlegel, ou do riso aniquilador de Jean Paul, já que implica um jogo estético que torna frágeis as amarras do real ao minar a segurança dos conceitos no que eles trazem de universal.

"Eu vi dos polos o gigante alado" estruturalmente brinca com o discurso poético. Enquanto "Mote estrambótico" vale-se de ritmos tradicionalmente ligados ao popular (e consequentemente ao cômico), esse outro texto de Bernardo Guimarães opta pela estrutura clássica do soneto. O metro adotado é o decassílabo (previsivelmente adequado ao soneto) e os versos simetricamente alternam-se entre sáficos e heroicos. Os quartetos têm os versos no esquema sáfico/heroico/sáfico/heroico, enquanto os tercetos em heroico/heroico/sáfico. Essa distribuição confere uma ilusão de solenidade ao ritmo do poema: trata-se de um sublime que sob a epiderme revela-se grotesco.

O esquema de rimas é igualmente rigoroso, seguindo o esquema a/b/b/a/, a/b/b/a nos quartetos e o c/d/c, d/c/d nos tercetos. Bernardo Guimarães demonstrou ter sido leitor atento de Gonçalves Dias (como atestam suas paródias tanto temáticas quanto métricas desse poeta), com quem aprendeu a conferir a seus versos uma perfeita adequação entre o ritmo e a matéria abordada.[4] Com efeito, Antonio Candido vê a métrica de Bernardo Guimarães como uma característica distintiva de sua lírica entre seus contemporâneos:

> Notemos que esse poeta sem requinte foi, do grupo em estudo, o mais preocupado com a experimentação métrica, revelando senso exato da adequação do ritmo à psicologia. Ninguém usou tão bem os perigosos versos anapésticos, que reservou aos poemas de movimento, inquietude ou os grotescos, sempre com o melhor proveito. Poucos utilizaram tão bem as estrofes de metros alternados para evocar a marcha do devaneio, ou tiveram a curiosidade, como ele, de brincar com o eco, à maneira do "Pas d'armers du roi Jean", de Victor Hugo, em poemas como o aliás medíocre "Gentil Sofia". (Candido, 1969, p.170)

Considerando-se as práticas formais características de Bernardo Guimarães, nota-se que a sobriedade formal de "Eu vi dos polos o gigante alado" encontra correspondência nas imagens por ele pintadas, contribuindo para a armadilha cognitiva que o poema representa.

O soneto é dotado de apelo fortemente plástico, apresentando-se ao leitor como uma espécie de episódio no qual uma aparição impactante se revela ao eu lírico como uma espécie de epifania; impressão essa reforçada pela aparente presença do sublime. A voz do poema revela-se no início em tom de vaticínio (algo acentuado pelo requinte expressional dos hipérbatos) ao declarar ter visto:

4 Nesse aspecto, Bernardo Guimarães diferencia-se de seus companheiros de geração, os quais optaram por uma estruturação poética mais livre, marcada por versos brancos, esquemas de rimas menos rigorosos e uso de metros variados, como comprova a lírica de Álvares de Azevedo.

"Dos polos o gigante alado,/ sobre um monte de pálidos coriscos,/ sem fazer caso dos bulcões ariscos,/ Devorando em silêncio a mão do fado".

A figura titânica de um gigante portador de asas, do alto de tempestades devorando o destino, surge como algo explicitamente sublime. Vários signos associados ao elevado, infinito e telúrico – elementos afinados com a categoria do sublime – são aqui dispostos: a estatura do gigante, sua ligação com os polos (sugerindo o absoluto), a tempestade, o nevoeiro, a gravidade do silêncio e a imagem do fado sendo devorado. O monstro devorador bem poderia remeter a Saturno, cuja ligação com o tempo, inexorável ceifador de tudo que existe, é patente. A contemplação dessa imagem por parte do eu lírico poderia ser interpretada, até o presente momento, como uma espécie de epifania: talvez a revelação da forma do tempo, ou de qualquer outra força cósmica; uma experiência, portanto, condizente com os lances sublimes presentes no enunciado.

No entanto, a concatenação das imagens sublimes sutilmente é turvada por um dado apresentado, sobre o qual paira certa estranheza: não todo o fado é devorado, mas especificamente a sua mão. Na verdade, a imagem de um gigante devorando uma mão forma um quadro relativamente grotesco. Antonio Candido observa que o surgimento da "mão do fado" deixa entrever uma intenção de burla; inclusive, "a mão do fado" remete ao clichê romântico da mão do destino (Candido, 1993, p.237). Com tudo isso, o texto revela-se uma brincadeira com as peculiaridades do discurso poético elevado e grave, justificando o fato de ele ter sido considerado pela crítica como paródia do estilo condoreiro.

Quanto ao *tópos* da devoração, que na primeira estrofe, por meio de embustes, evoca o cósmico, no segundo quarteto, adentra a instância da glutonaria grotesca. Ante o gigante que pairava acima da tempestade agora surge uma mesa, na qual é sugerido estarem dispostas iguarias variadas. Se antes o gigante alado evocava reminiscências mítico-alegóricas como a de Saturno e do tempo, agora, ele relaciona-se mais aos colossos comilões de Rabelais e seus banque-

tes opulentos. Porém, assim como a mão do fado, os pratos disponíveis são igualmente estranhos, algo sugerido pela referência às "quatro fatias de tufão gelado". Se a mão do fado ainda poderia criar a ilusão de um efeito sublime autêntico, aqui se revela de forma clara o rebaixamento dessa categoria estética. Os tufões, forças naturais hostis, também possuem conotação sublime, mas sua divisão em fatias, precipita-os no grotesco por intermédio do absurdo; consequentemente, a mão do fado esvazia-se de qualquer possibilidade simbólica – ela é apenas uma figuração insólita, um disparate, como as fatias de tufão. Mesmo o adjetivo "gelado", aplicado aos tufões, possui uma ambiguidade que favorece esse jogo entre o sublime e o grotesco. Pensando-se no tufão como fenômeno natural, "gelado" é a ele apropriado com índice de intensificação de sua violência telúrica – o adjetivo evoca a imagem de ventos álgidos e agressivos. No entanto, como esse tufão é um petisco, "gelado" acentua sua ligação com o universo dos banquetes – bem poderia tratar-se meramente de um prato frio.

A partir desse quarteto, os absurdos obedecem a uma gradação, de modo que o gigante agora aparece trajando "um manto de fatais rabiscos", imagem que, de acordo com o sistema do poema, sintetiza as formas do sublime e do grotesco para configurar o impossível. Manto é uma vestimenta tradicionalmente ligada ao elevado, remetendo à púrpura dos reis e aos trajes de sábios e ascetas. Esse manto ainda é adornado por inscrições descritas como "fatais"; adjetivação que mais uma vez refere-se ao caráter terrível e magnífico do gigante. Contudo, tais inscrições, por serem rabiscos, colocam mais o grotesco em relevo, por ligarem-se à gratuidade e à incongruência.

O banquete prossegue com o gigante procurando outra iguaria, um "sofisma ensanguentado", que amplia a galeria dos pratos insólitos na qual já está a mão do fado, conceito abstrato materializado como comida. O gigante devorador de sofismas torna-se o próprio vetor que inocula as forças da incongruência no poema. De acordo com o *tópos* moderno da obsessão poética pelo Nada, o gigante surge como uma versão carnavalesca do mal-estar frente ao

vazio. Entidade mítica que alegoricamente expressa a falência do sentido na poesia, esse gigante parece estar, no que se refere ao ludismo vocabular grotesco, para a poesia jocosa como os silêncios e abismos para a poesia "séria" dos românticos. Trata-se, assim, de um Saturno devorador da racionalidade linguística que prepara caminho para o vazio na instância poética, conceito tratado seriamente pelos românticos como a incongruência entre ideal e representação poética, incapacidade de se abarcar o infinito e a aspiração por uma verdade essencial que traga alternativa ao Nada. Embora possamos amarrar a motivação de "Eu vi dos polos o gigante alado" à tradição da poesia moderna, é impossível afirmar que voluntariamente o poema busque expressar o *tópos* do vazio expressional; parece mais seguro que, intuitivamente, o soneto manifeste tal fenômeno, já que o *nonsense* romântico está vinculado à perspectiva da nulidade conceitual, da falência das certezas e da desorientação da realidade. Para Candido,

> o romantismo [...] foi marcado pela negatividade. Por isso nele o anfiguri, além de ser um jogo, como antes, torna-se também um recurso para pesquisar o inconsciente, mostrar a elasticidade da palavra e negar a ordem da razão oficial. O anfiguri romântico pode parecer quase igual ao que se fazia antes, mas na verdade corresponde a outro universo poético. Ele se irmana ao gosto pelo absurdo e à confiança no fragmento, ao uso do contraste e do grotesco, à mistura de gêneros e quebra das hierarquias literárias, parecendo afirmar a liberdade de experimentação, que pode levar a uma espécie de negação do discurso. (Candido, 1993, p.229)

Em face da diluição do sentido do poema – movida tanto pelas associações incongruentes por ele operadas, quanto iconicamente representada pelo gigante devorador de sofismas –, deparamo-nos com uma epifania carnavalesca do vazio. Outra leitura possível se concentra nas possibilidades satíricas do poema, tradicionalmente visto por seus comentadores como uma paródia do estilo condoreiro. Segundo essa leitura, o gigante comedor de

sofismas seria uma evidência da essência vazia do discurso condoreiro, reduzido a falsidade encoberta por miragens grandiosas. De qualquer modo, as duas interpretações não se excluem, já que ambas refletem o vazio significativo e a precipitação da palavra poética no absurdo.

A partir do primeiro terceto é travada a confrontação direta entre o gigante e o eu lírico que se dá por um diálogo com nuanças de revelação que explicita a natureza absolutamente absurda do poema. Permeado por insinuações imagéticas sublimes, o primeiro terceto configura o eu poético como um herói diante da força titânica do universo. Se o gigante está de acordo com as imagens do sublime ao ser descrito como dotado de estatura imensurável, pairando acima das tempestades com suas asas, ligado ao absoluto e devorando categorias abstratas, o eu poético se opõe a ele brandindo "um facho de trovões seródios" – um quadro que se localiza entre o sublime da evocação das forças naturais e o absurdo de um homem portando como arma um trovão (que é fenômeno acústico, não uma manifestação tátil).

O diálogo entre ambos inicia-se pelo questionamento do eu poético acerca da identidade do gigante, o que prepara o leitor para a revelação do real sentido dessa misteriosa aparição, para a epifania, portanto. É perguntado: "Quem és que assim me cercas de episódios?". Tanto a referência aos "episódios" como a descrição da maneira como a pergunta é feita ("Lhe perguntei com voz de silogismo"), não guardam qualquer sentido, manifestando antes a intenção de conferir grandiosidade propositalmente superficial e postiça à conversa do gigante com a voz poética.

O último terceto confere voz ao gigante e frustra qualquer expectativa quanto à existência de um significado secreto dentro do poema. Em sua resposta, o gigante ao invés de revelar sua identidade, nubla ainda mais o poema com o enigmático, deixando como única alternativa ao entendimento desse texto sua ligação com os jogos sem nexo dos anfiguri. Malgrado não faça qualquer sentido, a resposta do gigante segue as diretrizes solenes do sublime (provocando, pelo contraste, o efeito grotesco): "Eu sou [...] aquele ana-

cronismo/ Que a vil coorte de sulfúrios ódios/ Nas trevas sepultei de um solecismo".

Esses versos trazem uma armadilha para o leitor; os nexos dos elementos constituintes dessa passagem do poema com os das passagens anteriores existem, mas são superficiais e frágeis, desmoronando de vez qualquer possibilidade de existência de uma significação usual. Em primeiro lugar, o gigante alega ser um "anacronismo", termo que se liga ao campo semântico do cronológico e que, ao ser relacionado à figura titânica do gigante, que lembra por sua vez Saturno, pode levar a que se atribua um caráter antigo e primitivo ao gigante – ele poderia ser uma força do passado que anormalmente se manifesta em tempo presente, daí definir-se como anacronismo. Esse gigante alega também ter encerrado uma suposta "vil coorte" em solecismo; afirmação que liga o gigante aos discursos vazios e à quebra do sentido, elementos agora expressos na figura dos erros gramaticais (aos quais faz alusão o vocábulo "solicismo"). Optando-se pela interpretação do poema como sátira aos condoreiros, o fato de o gigante ser um anacronismo pode remeter ao vocabulário empoado dos condoreiros, que amiúde vai buscar vocábulos antigos de efeito impactante, que não raro resvalam no mau gosto. O solecismo, no qual esse gigante teria sepultado "a vil coorte", seria, conforme essa leitura, uma forma de rebaixar essa poesia, que tem no gigante sua manifestação mítico-carnavalizante, a um mero erro de gramática.

"Eu vi dos polos o gigante alado" pode ainda ser visto como um metapoema estrambótico acerca do próprio discurso absurdo. Ao se construir mediante associações falhas, o poema destrói qualquer possibilidade de sentido, ao passo que esse movimento de precipitação da racionalidade vocabular no Nada se manifesta em representações concretas, o que gera as imagens do poema. A metalinguagem, ao longo do romantismo, por vezes surgiu como uma alternativa à impossibilidade de expressão imposta tanto pelo Nada ou pelo caráter indizível dos objetos dos quais alguns textos se prestaram a tratar. Por meio de um poema metatextual, o ato de falar

sobre o processo de construção poética já transforma o poema em coisa concreta, desafiando assim as imposições do silêncio.

De forma lúdica e galhofeira, "Eu vi dos polos o gigante alado" parece operar algo semelhante. O poema não se contenta em construir-se por sentenças sem propósito, mas também acaba por dar forma à falta de sentido, residindo aí sua sofisticação e seu caráter enigmático. O gigante alado surge como uma espécie de entidade mítica representante do próprio absurdo e a relação entrópica que ele tem com os discursos, tragando-os no banquete apresentado pelo poema, reflete a queda do próprio poema no absurdo. "Eu vi dos polos o gigante alado" é antes de tudo um poema que desafia qualquer forma de decodificação; as relações por ele apresentadas diluem-se ao mais leve contato. Por conta disso, nosso esforço foi no sentido de evidenciar os pontos de ligação desse poema com o lugar que o grotesco ocupa no quadro da poesia moderna, de modo a evidenciar o quanto a lírica de Bernardo Guimarães nutre-se das possibilidades oferecidas pelo grotesco moderno (mesmo que instintivamente) para a configuração de seu caráter singular.

A poesia *nonsense* de Bernardo Guimarães é de suma importância para a constatação do lugar do grotesco no lirismo romântico brasileiro, já que constitui praticamente todo o material concreto desse momento único de nosso romantismo, representado pela prática dos anfiguri. No entanto, não é apenas em relação à lírica do absurdo que Bernardo Guimarães desempenha papel fundamental no romantismo nacional: em relação ao grotesco, sua contribuição é basilar.

A geração ultrarromântica da qual Bernardo Guimarães fez parte foi muito sensível à influência do grotesco, não sendo de todo equivocado afirmar que tenha se nutrido dessa categoria para elaborar sua identidade específica. Ora, o satanismo, a ironia e a inclinação à fantasia subjetiva que definem essa geração ligam-se ao grotesco, e, se ela não se entregou francamente ao grotesco a todo momento, parece ter tangenciado seus postulados. No âmbito da literatura em prosa, por exemplo, não se pode deixar de realçar o papel emblemático para a definição do espírito macabro ultrarro-

mântico de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, obra tributária ao satanismo byroniano e ao fantástico hoffmânico, com laivos grotescos.

Na poesia, a expressão máxima do lado soturno e macabro de nosso romantismo, ajudando a delinear as formas específicas da estética de nossa segunda geração romântica, é o poema "Orgia dos duendes", de Bernardo Guimarães. Trata-se de um texto que encontra no grotesco a via para adequar as influências europeias ao material fornecido pela tradição local, de maneira a perpetuar, mesmo que não intencionalmente, as práticas do grotesco na literatura brasileira. Em "Orgia dos duendes", como se pretenderá mostrar, mais uma vez Bernardo Guimarães e o grotesco se apresentam como elementos indissociáveis no quadro do romantismo brasileiro.

A dança dos condenados ao som de acordes dissonantes

A crescente atenção que a crítica literária brasileira vem dispensando à parcela desviante da lírica de Bernardo Guimarães, àqueles poemas representados pelo humorismo, licenciosidade, satanismo e grotesco, possivelmente deve-se ao chamariz que "Orgia dos duendes" representa dentro da obra do poeta. Trata-se de um dos textos que melhor representa aspectos que definem o satanismo característico dos ultrarromânticos em nosso país, tais como perversão, horror e hediondez.

"Orgia dos duendes" é publicado pela primeira vez na parte dedicada a poemas diversos, presentes no volume das *Poesias* de Bernardo Guimarães, datado de 1865. Por conta disso, não é possível precisar se foi escrito no período em que Bernardo Guimarães era estudante em São Paulo; todavia, não se pode negar o vínculo estreito desse poema com as produções dos acadêmicos boêmios paulistanos. Como foi frisado anteriormente, sempre atuaram sobre a poesia de Bernardo Guimarães as influências das experiências estéticas dos anos de estudante, de maneira que em *Folhas de outono*

(1883), obra publicada no ano anterior à morte do poeta, surgem poemas bestialógicos. Além do mais, Bernardo Guimarães sempre recorrera às rodas boêmias, marginais e estudantis, em busca de público para seus poemas pouco adequados ao gosto oficial. Como a chama da rebeldia juvenil nunca parece ter se apagado nos escritos de Bernardo Guimarães, se houvesse distância cronológica entre "Orgia dos duendes" e o contexto das estudantadas paulista, essa seria irrelevante, já que o poema mantém vivas as marcas das fantasias extravagantes e do riso anárquico que o poeta desenvolvera com seus pares de geração.

Talvez por constituir – ao lado da *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo – um dos mais bem elaborados produtos da inspiração nefasta ultrarromântica, "Orgia dos duendes" tem sido constante referência em estudos acerca do romantismo brasileiro.

É provável que Antonio Candido tenha grande responsabilidade por essa notoriedade, visto que, já no segundo volume de sua *Formação da literatura brasileira*, ao tratar da produção lírica de Bernardo Guimarães, ele propõe uma primeira leitura de "Orgia dos duendes" (mais tarde aprofundada no ensaio "A poesia pantagruélica") que destaca o poema como emblema das fantasias sinistras da segunda geração romântica, desvendando os signos lúgubres escondidos sob o aparente tom de galhofa (Candido, 1969, p.174-7) e destacando a forte acentuação do grotesco no desenvolvimento do poema. A breve referência feita por Haroldo de Campos a Bernardo Guimarães no ensaio "Por uma poética sincrônica", integrante da coletânea de estudos *A arte no horizonte do provável*, com sua indicação de tópicos que a crítica haveria de utilizar na interpretação do poema, tais como a hibridação do folclore europeu (em especial quanto aos ritos de bruxaria) e lendas nacionais; o tributo ao *Fausto*, de Goethe (cena da "Walpurgisnacht"); as semelhanças entre o ritmo do poema (uso de novessílabos anapésticos, de cadência marcial) e alguns dos cantos indianistas de Gonçalves Dias[5] (Campos, 1975, p.211).

---

5 Essa hipótese, aliás, acompanha considerações sobre "Orgia dos duendes" anteriores

Como o poema "Orgia dos duendes" se nutre de uma vasta tradição, muitas foram as leituras propostas, indo desde considerações acerca de seu caráter humorístico, passando pelos indícios de nativismo nele presentes, até reflexões de caráter histórico, analisando-o da perspectiva dos estudos do imaginário e das mentalidades coletivas. Deve-se, contudo, a Vagner Camilo uma recente análise bastante detalhada de "Orgia dos duendes" que repassa a fortuna crítica existente com o propósito de embasar sua leitura sob a ótica do humorismo. Vagner Camilo (1997, p.171) dá destaque particular ao *humour noir* que seria proveniente da extração da matéria risível de instâncias estranhas à jocosidade leve, tais como o sadismo, a profanação e o horror.

A análise de Camilo explora múltiplos aspectos – a filiação do poema à "Walpurgisnacht" goethiana, seu parentesco com outras expressões do satanismo literário brasileiro, a conjunção dos elementos da tradição europeia aos oferecidos pelo contexto cultural do Brasil, bem como a predominância do grotesco. Camilo ainda depreende das imagens hediondas, ligadas à violência e à mutilação,

---

ao estudo de Haroldo de Campos e mesmo aos de Antonio Candido. Basílio de Magalhães, ao que tudo indica, parece ter sido o primeiro a chamar a atenção para esse aspecto do poema, alegando ser ele uma paródia do "Canto do piaga", de Gonçalves Dias. Magalhães, no entanto, não explicita que aspecto do poema de Gonçalves Dias é parodiado (Magalhães, 1926, p.82). Comparando-se o poema de Bernardo ao "Canto do piaga", nota-se que a matéria tratada por ambos é bem diversa – "Orgia dos duendes"apresenta um festejo satânico perpetrado por fantasmas e demônios, ao passo que o poema de Gonçalves Dias consiste em um oráculo acerca da invasão do continente americano pelos europeus. As semelhanças quanto ao ritmo, todavia, aproximam os dois poemas, indicando que, quando fala em paródia, Basílio de Magalhães, possivelmente, considera o metro utilizado em "Orgia dos duendes". Vagner Camilo, por sua vez, questiona a intencionalidade por parte de "Orgia dos duendes" em parodiar as medidas anapésticas de o "Canto do piaga", já que essa não conta com matéria textual que a comprove. Camilo reconhece a possibilidade de a influência de Gonçalves Dias existir no poema de Bernardo Guimarães, mas não como uma apropriação direta e destinada à paródia, como alega Basílio de Magalhães, e sim como demonstração de adesão a uma tradição estilística do romantismo brasileiro, que engloba também Gonçalves Dias, que remete ao ritmo apresentado pelo *Caramuru*, de Santa Rita Durão (Camilo, 1997, p.176).

assim como das insinuações sexuais presentes no poema, indícios de dispositivos psicológicos ligados ao complexo de castração, perspectiva que se justificaria pela recorrência dessa marca em outros poemas de Bernardo Guimarães, como "Origem do mênstruo", também analisado pelo mesmo estudioso. Dessa maneira, existiriam no riso de "Orgia dos duendes" emanações das instâncias subterrâneas da subjetividade (que posteriormente a psicanálise chamaria de inconsciente) que manifestariam recalques e fixações, justificando dessa maneira o sistema de imagens presente no poema.

Levando-se em conta os argumentos levantados por Candido em *Formação da literatura brasileira* e no ensaio "A poesia pantagruélica", assim como o estudo de Vagner Camilo – sem contar as considerações rápidas de tantos outros autores –, parece difícil acrescentar algo de novo às leituras de "Orgia dos duendes". Portanto, as reflexões que propomos limitam-se a analisar as dimensões que o grotesco assume no poema. Partindo da premissa de que a categoria do grotesco constitui o eixo do texto, pretende-se aqui evidenciar que todas as particularidades de "Orgia dos duendes", tal qual a exploração da tensão entre riso e medo, a escolha da imagética demoníaca europeia, as referências ao folclore brasileiro, os recursos linguísticos e sonoros, entre outros, são orientados por uma forma de grotesco tipicamente romântico-moderna. Inevitavelmente, será necessário que se toque em alguns pontos já explorados pela fortuna crítica de Bernardo Guimarães; todavia, pretende-se fazer isso sob amparo do grotesco, já que esse elemento permeia todas as correntes e influências que deságuam nesse poema. Com efeito, consideramos as manifestações grotescas de "Orgia dos duendes" como pontos de convergência tanto da estética que ampara o poema quanto das reminiscências do imaginário folclórico que o inspira.

"A orgia dos duendes" consiste em uma balada dedicada à apresentação de um festejo satânico, para o qual entidades infernais são convocadas, precisamente, à meia-noite. Consiste em uma celebração alegre da crueldade e do sacrílego, cuja alegria é atestada pelo

tom frívolo e despreocupado com que os danados que tomam parte no festim narram os feitos que os condenaram ao Inferno. Em tom de bravata são confessados crimes e pecados os mais variados – incestos, infanticídios, concupiscências, vícios de clérigos –, que são cantados pelos festivos trasgos em uma gradação de terribilidade que contrasta com o tom galhofeiro e ridículo do poema. O fato de os crimes cometidos pelos duendes terem-lhes garantido a precipitação no Inferno talvez permita a leitura do poema sob o viés da sátira moralizante; contudo, a minúcia com que os lances cruéis e imagens abjetas são descritos comprova que, se há intenção moralizante, essa é totalmente relegada a segundo plano para dar passagem ao desfile das figurações grotescas. Mais que isso, a possibilidade de no cerne do poema haver uma intenção satírica mingua completamente quando se nota que as faltas cometidas pelos fantasmas ligam-se à tradição dos sacrilégios e profanação condenados pelos interditos cristãos, reproduzindo a ambientação dos sabás, e não oferecendo exemplos de vícios humanos condenáveis.

É justamente o modelo do sabá de bruxas que costuma ser tomado pela crítica como inspiração para a "Orgia dos duendes", argumento comprovado pelos inúmeros signos satânicos e sinistros que perpassam os versos do poema amalgamados a um riso ruidoso e inquietante.

A ORGIA DOS DUENDES

I

Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau.

5. *Lobisome* apanhava os gravetos
E a fogueira no chão acendia,
Revirando os compridos espetos,
Para a ceia de grande folia.

Junto dele um vermelho diabo
10. Que saíra do antro das focas,
Pendurado num pau pelo rabo,
No borralho torrava pipocas.

Taturana, uma bruxa amarela,
Resmungando com ar carrancudo,
Se ocupava em frigir na panela
Um menino com tripas e tudo.

Getirana com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo com as unhas sangrava.

Mamangava frigia nas banhas
Que tirou do cachaço de um frade,
Adubado com pernas de aranhas,
Fresco lombo de um frei dom abade.

Vento sul sobiou na cumbuca,
Galo-preto na cinza espojou;
Por três vezes zumbiu a mutuca,
No cupim o macuco piou.

E a rainha com as mãos ressequidas
O sinal por três vezes foi dando,
A coorte das almas perdidas
Desta sorte ao batuque chamando:

"Vinde, ó filhas do oco do pau,
Lagartixas do rabo vermelho,
Vinde, Vinde tocar marimbau,
Que hoje é festa de grande aparelho.

Raparigas do monte das cobras,
Que fazeis lá no fundo da brenha?

Do sepulcro trazei-me as abobras,
E do inferno os meus feixes de lenha.

Ide já procurar-me a bandurra
Que me deu minha tia Marselha,
E que aos ventos da noite sussurra,
Pendurado no arco-da-velha.

Onde estás, que inda aqui não te vejo,
Esqueleto gemenho e gentil?
Eu quisera acordar-te com um beijo
Lá no teu tenebroso covil.

Galo-preto da torre da morte,
Que te aninhas em leito de brasas,
Vem agora esquecer tua sorte,
Vem-me em torno arrastar tuas asas.

Sapo-inchado, que moras na cova
Onde a mão do defunto enterrei,
Tu não sabes que hoje é lua nova,
Que é o dia das danças da lei?

Tu também, ó gentil *Crocodilo*,
Não deplores o suco das uvas;
Vem beber excelente restilo
Que eu do pranto extraí das viúvas

Lobisome, que fazes, meu bem,
Que não vens ao sagrado batuque?
Como tratas com tanto desdém,
Quem a coroa te deu de grão-duque?"

II

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,

E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.

Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,
Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro.

Capetinhas trepados nos galhos
Com o rabo enrolado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau.

Crocodilo roncava no papo
Com ruído de grande fragor;
E na inchada barriga de um sapo
Esqueleto tocava tambor.

Da carcaça de um seco defunto
E das tripas de um velho barão,
De uma bruxa engenhosa o bestunto
Armou logo feroz rabecão.

Assentado nos pés da rainha
Lobisome batia a batuta
Com a canela de um frade, que tinha
Inda um pouco de carne corruta.
Já ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê,
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando – o lê rê!

Getirana, bruxinha tarasca,
Arranhando fanhoso bandurra,
Com tremenda embigada descasca
A barriga do velho Caturra.

O *Caturra* era um sapo papudo
Com dous chifres vermelhos na testa,
E era ele, a despeito de tudo,
O rapaz mais patusco da festa.

Já no meio da roda zurrando
Aprece a *mula-sem-cabeça*,
Bate palmas, a súcia berrando
– Viva, viva a Sra. Condessa!...

E dançando em redor da fogueira
Vão girando, girando sem fim;
Cada qual uma estrofe agoureira
Vão cantando alternados assim:

III

TATURANA

Dos prazeres de amor as primícias,
De meu pai entre os braços gozei;
E de amor as extremas delícias
Deu-me um filho, que dele gerei.

Mas se minha fraqueza foi tanta,
De um convento fui freira professa;
Onde morte morri de uma santa;
Vejam lá, que tal foi esta peça.

GETIRANA

Por conselhos de um cônego abade
Dous maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.
Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre no túmulo.

GALO-PRETO

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.

Mas na vida beata de ascético
Mui contrito rezei, jejuei,
Té que um dia de ataque apoplético
Nos abismos do inferno estourei.

ESQUELETO

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

Das severas virtudes monásticas
Dei no entanto piedosos exemplos;
E por isso cabeças fantásticas
Inda me erguem altares e templos.

MULA-SEM-CABEÇA

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,
E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços,
E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco
Eu vivi, bela e nobre condessa;
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça

CROCODILO

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei com um aceno;
E também por servir aos amigos
Té nas hóstias botava veneno.

De princesas cruéis e devassas
Fui na terra constante patrono;
Por gozar de seus mimos e graças
Opiei aos maridos sem sono.

Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu.

LOBISOME

Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades,
De meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.

RAINHA

Já no ventre materno fui boa;
Minha mãe, ao nascer, eu matei;
E a meu pai por herdar-lhe a coroa
Em seu leito com as mãos esganei.

Um irmão, mais idoso que eu,
Com uma pedra amarrada ao pescoço,
Atirado às ocultas morreu
Afogado no fundo de um poço.

Em marido nenhum achei jeito;
Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,
Uma noite com as colchas do leito
Abafei para sempre os queixumes.

Ao segundo, da torre do paço
Despenhei por me ser desleal;

Ao terceiro por fim num abraço
Pelas costas cravei-lhe um punhal.

Entre a turba de meus servidores
Recrutei meus amantes de um dia;
Quem gozava meus régios favores
Nos abismos do mar se sumia.

No banquete infernal da luxúria
Quantos vasos aos lábios chegava,
Satisfeita aos desejos a fúria,
Sem piedade depois os quebrava.

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha.

IV

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um currupio.

Mas eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu,
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu.

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.

O terrível rebenque zunindo
A nojenta canalha enxotava;

E à esquerda e à direita zurzindo
Com voz rouca desta arte bradava:

"Fora, fora! Esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!"

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda a súcia sumiu-se de chofre.

V

E aos primeiros albores do dia
Nem ao menos se viam vestígios
Da nefanda, asquerosa folia,
Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava amores.

(Guimarães, 1959, p.144-51)

Uma gargalha de eriçar os cabelos talvez defina bem o tipo de riso que caracteriza a "Orgia dos duendes". O poema é tão engraçado quanto lúgubre, tão alegre quanto cruel, tão despretensioso quanto provocador; enfim, opera perfeitamente a síntese de opostos em afinação com os acordes dissonantes do grotesco. Como

também se observava nos poemas anfigúricos de Bernardo Guimarães, é quase impossível balizar o que é mera troça da subversão estética; provavelmente, essas duas intenções não se distingam, já que o grotesco romântico – contaminado pela ironia moderna – é por excelência a instância do contraste. Com efeito, "Orgia dos duendes" apropria-se de uma série de influências diferentes – tanto no que tange a gêneros poéticos quanto a temas e motivos –, subvertendo os limites que tradicionalmente as cerceiam. Por exemplo, o ordinário que se esperaria de uma balada, seria a descrição de eventos sobrenaturais com dinamismo, imparcialidade e impacto. Embora isso também ocorra em "Orgia dos duendes", o tom de facécia que caracteriza o poema atenua o efeito de horror esperado, ao passo que estimula a sensação de estranhamento, de modo a configurar uma forma de grotesco mais sofisticada – por se pautar em tensões e surpresas – do que a possível de se observar em uma balada assentada passivamente na tradição. Essa característica vem de sua inclinação para transgredir os limites instituídos por gêneros e categorias, sendo que essa inclinação, não raro, manifesta-se por um viés parecido ao da paródia.

Fruto do sincretismo de várias tradições culturais, "Orgia dos duendes" parece manifestar sua especificidade por meio de inovações que não negam, porém, seus modelos. Como dito anteriormente, há uma tendência na crítica a Bernardo de Guimarães, influenciada pelos juízos de Basílio de Magalhães, de ver "Orgia dos duendes" como paródia do metro novessílabo anapéstico de Gonçalves Dias. Vagner Camilo, contudo, questiona tal intenção paródica: para ele, a influência de Gonçalves Dias no poema de Bernardo Guimarães não seria necessariamente a de uma apropriação direta e destinada à paródia, mas de adesão a uma tradição estilística do romantismo brasileiro, que inclui Gonçalves Dias e remete ao ritmo do *Caramuru*, de Santa Rita Durão (Camilo, 1997, p.176). No romantismo, como demonstram poemas de Gonçalves Dias como "I-Juca Pirama", "Deprecação" e "Canto do piaga", a conotação bélica dos poemas e sua gravidade temática são apropriadas ao tom soturno e à cadência marcial dos versos de nove sílabas sin-

copados. Já em "Orgia dos duendes", levando-se em conta o conteúdo cômico do texto, esse mesmo metro tem resultado diverso. Se o sinistro se preserva por conta da matéria macabra do poema, o ritmo martelado do novessílabo de pé quebrado tonifica o efeito cômico buscado no poema tanto pelo contraste oferecido pelo riso característico do poema face ao referente "sério" oferecido pela tradição na qual ele se assenta, quanto pela própria natureza dos eventos apresentados. Ora, os festejos de diabretes, quando cotejados aos hinos guerreiros de "I-Juca Pirama", à oração dolorosa de "Deprecação" ou às profecias sombrias de "Canto do piaga", lembram um simulacro cômico do tom desses poemas.

O anapesto é um metro originário do sistema métrico típico da poesia greco-latina clássica e caracteriza versos compostos por segmentos que apresentam duas sílabas breves sucedidas por uma longa. O efeito dessa estrutura, ao ser transposto para os versos de nove sílabas, sustenta-se na acentuação tônica na 3ª, 6ª e 9ª sílabas, como se observa em "Orgia dos duendes":

> Meia-noite soou na floresta
> No relógio de sino de pau;
> E a velhinha, rainha da festa,
> Se assentou sobre o grande jirau.

O andamento dos versos de "Orgia dos duendes" implica a correspondência entre as oscilações do ritmo e os passos quebrados do cortejo de diabos facetos da festa. Assim, o ritmo que nos textos de Gonçalves Dias evoca uma marcha sorumbática e febril, converte-se em bailado cômico no poema de Bernardo Guimarães. Qualquer sequência do poema exemplifica bem essa conclusão, como se observa no seguinte trecho:

> Mil duendes dos antros saíram
> Batucando e batendo matracas,
> E mil bruxas uivando surgiram,
> Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.

Esse uso do ritmo também pode ser tomado como referência ao próprio gênero ao qual o poema pertence. Afinal, a impressão acústica de dinamismo, repetição e velocidade dos novessílabos anapésticos lembra os movimentos frenéticos que caracterizam os eventos das baladas, assim apresentados com a finalidade de despertar uma atmosfera de terror, imprecisão sensorial e delírio, acentuada pela vertigem provocada pelo cortejo de imagens que evoluem no poema em uma coreografia caótica, apenas ordenada pelos ritmos do "galope infernal".

Apesar de os novessílabos com marcação em anapesto serem mormente utilizados no romantismo brasileiro em poemas de temática grave, o potencial cômico explorado por Bernardo Guimarães nessa estrutura não é de todo estranho à literatura brasileira. Antonio Candido alega que esse metro conta com uma história na literatura de língua portuguesa que precede a seu estabelecimento na lírica do século XIX, podendo ser encontrado na poesia jocosa de Gregório de Matos:

> O novessílabo, acentuado na 3ª, 6ª e 9ª, foi muito pouco usada na poesia de língua portuguesa até o século XIX, quando teve a sua grande voga. Serviu-se dele Gregório de Matos para efeitos burlescos; Diniz, o maior experimentador do seu tempo, empregou-o nos ditirambos e nas odes anacreônticas, seduzido com certeza pela sua capacidade de movimento. Mais discriminado que os românticos, quebrava-lhe porém a monotonia pela alternância de metros. Pouco estimado pelos tratadistas clássicos, afeitos a outra concepção, a sua raridade era tal que não vem enumerado entre os metros portugueses no *Tratado de eloquência*, de Frei Caneca. Deves [*sic*] ter influído na sua voga o exemplo dos poetas espanhóis, como Zorilla e Esponceda, dos italianos, e até do francês Béranger, muito prezado e traduzido pelos românticos portugueses e brasileiros, e que usava um tipo de decassílabo isorrít-

> mico, desempenhando função análoga dentro da métrica de sua língua. [...] É escusado lembrar o êxito do novessílabo na poesia erudita e popularesca do romantismo, que lhe esgotou praticamente o interesse e o tornou inaproveitável para os sucessores, mas que soube não raro utilizá-lo com força expressiva em poemas de movimento, como o "Galope infernal", de Bernardo Guimarães, ou de fantasmagorias, como o "Canto do piaga", de Gonçalves Dias. (Candido, 1969, p.38-9)

O burlesco da lírica de Gregório de Matos bem poderia ter servido de referência para a utilização cômica do metro em "Orgia dos duendes". Embora Gregório de Matos, por ter se mantido desconhecido em nossas letras até o século XIX, não tenha até o romantismo deixado influência em nossa literatura, o fato de sua descoberta ser algo recente no romantismo brasileiro pode ter causado impacto entre os poetas do período, particularmente aqueles que, como Bernardo Guimarães, pendiam para a poesia risível. Não há, contudo, maneira de provar a filiação do uso cômico do novessílabo de Bernardo Guimarães a Gregório de Matos. Mais acertado seria atribuir essa semelhança entre poetas distintos a elementos presentes no próprio metro anapéstico e talvez a impressão acústica de movimentos por ele suscitada já esteja de imediato aberta a efeitos cômicos, tendo sido Bernardo Guimarães, assim como fora Gregório de Matos, sensível a essas conotações.

Outro elemento que poderia ser paródico em "Orgia dos duendes" é a apropriação do imaginário europeu quanto aos sabás de bruxas e à "Walpurgisnacht". A lenda na qual Goethe se baseia professa que nas montanhas de Harz, na noite de primeiro de maio, eram celebrados festejos em glória a Satã. É para esse lugar sinistro que Mefistófeles encaminha Fausto na noite aziaga, como parte de seus planos para corromper o sábio, assim como mitigar o amor que este começara a nutrir por Gretchen. A atmosfera de corrupção moral é manifestada nessa passagem do texto através de várias alusões a imagens do folclore que envolvem cultos diabólicos e, tradicionalmente, servem da alegoria aos pecados e aos vícios. O cami-

nho para o sabá é também uma trajetória de enredamento nas artimanhas e seduções do diabo, materializadas já no guia maldito que ilumina os passos de Mefistófeles e Fausto – o fogo-fátuo. Pelas seguintes palavras Mefistófeles conjura o agoureiro guia:

> [...]
>
> Quão triste ascende a esfera mutilada
> Da rubra lua ao céu, em ignição tardia,
> E reluz mal: faz com que a gente choque
> Num tronco, a cada passo, ou num rochedo!
> Convém que um fogo fátuo a nós convoque;
> Eh, lá! Posso chamar-te camarada?
> Porque hás de chamejar p'ra nada?
> Vem, por favor, luzir-nos no percurso!
>
> (Goethe, 2004, p.437)

Segundo as crenças populares, fogos-fátuos – exalações luminosas oriundas de matéria putrefata – eram gênios malditos que surgiam em lugares ermos e tinham como finalidade turvar o caminho dos viajantes ou guiá-los por trilhas arriscadas. É, desse modo, icônica a utilização do fogo-fátuo como guia dos pecadores na "Walpurgisnacht", já que esse percurso na verdade corresponde à perdição. Esse caráter é explicitado na fala das personagens coadjuvantes da cena descrita por Goethe, como se explicita no canto do coro de bruxos que se dirige ao sabá:

> Semi-coro dos Bruxos:
>
> Seguimos nós pacatamente,
> Todo o femeaço está à frente.
> Pois, indo para o inferno a gente,
> Tem passos mil a fêmea à frente.
>
> A outra metade:

Não nos perturba isso, sequer,
Com passos mil fal-o-á a mulher;
Mas, corra o que puder, detrás
Vem o homem e de um salto o faz.

(Goethe, 2004, p.447)

Nessas estrofes cantam os velhos adágios populares que professam as estreitas relações da mulher com o mal e com o diabo. No entanto, essa passagem prova que os homens têm também muita presteza em se perder no pecado, estando tão ou mais dispostos que as mulheres a se corromper. Dessa maneira, pode-se deduzir que a perdição iguala os sexos; como, na dança macabra, o Inferno não vê distinção entre os seres humanos, estando aberto a todos indistintamente.

A atmosfera de degeneração da sabá descrito por Goethe se desenvolve por meio de figuras típicas do imaginário dos bruxedos e malefícios: objetos de feitiçaria, vassouras, bodes e porcos voadores, a lua negra, ventos revoltos e demais signos satânicos tradicionais surgem como símbolos da luxúria pecaminosa, remetendo a uma tradição que em "Orgia dos duendes" se renova pelo acréscimo de elementos oriundos do imaginário popular brasileiro. Os dois mundos são, assim, reunidos precisamente pelos nexos do grotesco e do sinistro.

Os duendes de Bernardo Guimarães não são apenas os tradicionais demônios e fantasmas do folclore europeu, contando também com a demonização de muitos animais da fauna brasileira e com aparições fantasmagóricas nativas, como a Taturana, a Mula-sem-cabeça, a Getirana e a Mamangava. Além desses elementos oriundos de nossa cultura específica, surgem instrumentos musicais e práticas festivas típicas do Brasil, que são registrados no poema em descrições permeadas pelo calão popular da terra:

Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
Começou a tocar campainha.

Campainha, que toca, é caveira
Com badalo de casco de burro,
Que no meio da selva agoureira
Vai fazendo medonho sussurro.

Capetinhas trepados nos galhos
Com o rabo enrolado no pau,
Uns agitam sonoros chocalhos,
Outros põem-se a tocar marimbau.

Crocodilo roncava no papo
Com ruído de grande fragor;
E na inchada barriga de um sapo
Esqueleto tocava tambor.

Da carcaça de um seco defunto
E das tripas de um velho barão,
De uma bruxa engenhosa o bestunto
Armou logo feroz rabecão.

Assentado nos pés da rainha
Lobisome batia a batuta
Com a canela de um frade, que tinha
Inda um pouco de carne corruta.
Já ressoam timbales e rufos,
Ferve a dança do cateretê,
Taturana, batendo os adufos,
Sapateia cantando – o lê rê!

Getirana, bruxinha tarasca,
Arranhando fanhoso bandurra,
Com tremenda embigada descasca
A barriga do velho Caturra.

O *Caturra* era um sapo papudo
Com dous chifres vermelhos na testa,
E era ele, a despeito de tudo,
O rapaz mais patusco da festa.

Já no meio da roda zurrando
Aprece a *mula-sem-cabeça*,
Bate palmas, a súcia berrando
– Viva, viva a Sra. Condessa!...

O sabá de Bernardo conta com demônios tocando marimbaus, adufos, rabecões e cumbucas, enquanto os banquetes sacrílegos têm em seu cardápio carnes de crianças e frades. Essas cenas de folguedos bizarros ainda contam com bailados de ritmos brasileiros, como o caretetê e a embigada, demonizados em sua associação à festa satânica.

A mera aproximação de realidades culturais tão distintas, por mais que haja zonas de contato entre elas, já suscita a união de contrastes com efeitos cômicos, visto que a realidade específica do Brasil subverte o modelo original do sabá, oriundo da cultura europeia. Desse modo, o sabá sertanejo de Bernardo Guimarães poderia ser lido como uma paródia da "Walpurgisnacht" europeia pela simples fixação do imaginário popular nacional em uma matéria que, apesar de suas origens populares, chega ao Brasil já mediada pela literatura erudita, como é o caso do *Fausto*, de Goethe. Por meio dessa leitura, o erudito, representado pela influência europeia, e o popular, representado pela cor local, formam um todo sincrético. Assim, "Orgia dos duendes" divide-se em dois polos: um representado pela gravidade, no qual se localizariam as bases eruditas das representações literárias do sabá europeu e o *tópos* do horror; o outro seria representado pela facécia, no qual se reconhecem o riso e a vulgarização suscitada pelas referências à cultural popular local. A concatenação dessas junções leva-nos a ver em "Orgia dos duendes" não uma simples paródia, mas um produto estético novo e autônomo, gerado em perfeita adequação com as premissas do grotesco romântico.

A nosso ver, a paródia se atenua e recebe relevo uma dinâmica de carnavalização do horror que parece definir mais apropriadamente a configuração do poema. Em outras palavras, a paródia apenas parece em "Orgia dos duendes" naqueles pontos em que a intertextualidade se encontra com a motivação de justaposição de contrários com o fim de produzir o riso grotesco.

"Orgia dos duendes" parte de premissas modernas do grotesco – por exemplo, harmonização de contrastes agudos como o riso e o medo –, reproduzindo muitas das características da carnavalização medieval, guardadas, é claro, as diferenças de contexto. "Orgia dos duendes", amparado pela estética romântica, reúne o riso ao terror como forma de buscar uma nova forma de fruição e um resultado estético no qual as discrepâncias sejam inseparáveis. Curiosamente, essa reunião se assemelha à maneira como a arte e o imaginário medieval buscavam imprimir uma nota cômica nos objetos promotores do medo, como forma de convivência com os aspectos mais sombrios da existência. Observando as manifestações do demoníaco e do macabro medieval – representações de duas preocupações majoritárias nesse período, a saber, o mal e a morte –, nota-se que há uma associação progressivamente mais acentuada desses temas aos motivos risíveis, que ao longo dos tempos, conforme o medo se torna mais presente, vai se acentuando e tornando suas representações cada vez mais ridículas.

Essa dinâmica, em muitos casos, implica o quase completo esvaziamento do conteúdo nefasto de muitos motivos do grotesco, que, mediante a estilização e a estereotipia, convertem-se em máscaras cômicas que apenas no que há de mais substancial lembram suas origens terríficas. Isso é evidente quando se considera o percurso de constituição da imagem do diabo no imaginário medieval, que conta com muitas intervenções do risível, a ponto de o diabo ser motivo de inspiração de muitas figuras da cultura cômica vinculada aos meios populares, como é caso apontado por Bakhtin (1996, p.285) de personagens como o Pantagruel de Rabelais e o Arlequim da *Commedia dell'Arte* – ambas frutos do imaginário medieval envolvendo o demônio.

O período entre a Idade Média e a Idade Moderna presenciou o triunfo do diabo e, consequentemente, do medo do mal sobre o imaginário coletivo. Se no início da Idade Média, como afirmam Jean Delemeau, Mikhail Bakhtin, Muchembland, Claude Kappler e outros estudiosos, o diabo atuava como uma entidade pequena, semelhante aos gênios da natureza e pequenos diabretes matreiros das lendas pagãs, podendo – como consta em contos populares – ser ludibriado e mesmo desempenhar funções benéficas ao homem; no final da Idade Média, ele passa a exercer a função de antagonista divino, representante da ameaça à ordem celeste, nêmesis de Deus e – talvez o mais grave – agente decisivo para os acontecimentos do cotidiano humano.

O monstruoso, categoria particular do maravilhoso[6] representada pelos produtos curiosos da natureza, tem muita intimidade com o grotesco. Poderíamos mesmo sugerir que o lugar que o monstruoso ocupa dentro do imaginário é muito semelhante ao que o grotesco representa dentro da estética, sendo que ambos os fenômenos recorrem à surpresa, à ruptura da ordem cotidiana, ao fascínio pelo anômalo e à desordem. Para se confirmar a proximidade entre um e outro, basta olharmos para constatar que as representações do monstruoso na arte não se configuram sem a intervenção do grotesco.

É possível que o juízo do monstruoso cunhado no fim da Idade Média – época em que é associado ao mal – tenha deixado resquícios nas formas do grotesco (já que o imaginário, em geral, tem precedência em relação à arte), o que explica as ambiguidades do grotesco em todas as épocas. Mesmo nas manifestações analisadas por Bakhtin, nota-se algo de inquietante espreitando por trás de suas formas alegres. Possivelmente, esse mal-estar já fosse sentido no

---

6 A concepção de maravilhoso utilizada para as considerações ora apresentadas se inspira em definições apresentadas por estudiosos do imaginário medieval, já que, nesse contexto, o maravilhoso tem grande importância. O conceito de maravilhoso depreendido das lendas medievais e populares apresenta características em comum com o fantástico moderno. Para Kappler, quando se consideram as maravilhas medievais, a distinção entre real e irreal é irrelevante (Kappler, 1994, p.135).

contexto original dessas representações (ou seja, na cultura popular da Idade Média e do Renascimento), daí a necessidade de submeter tais motivos grotescos à depuração carnavalesca. Ora, as excentricidades do grotesco na Antiguidade não frequentam as considerações de Bakhtin sobre a carnavalização; afinal, elas eram tomadas pelos antigos, como tudo indica, por fantasias frívolas e jocosas. Parece que a justificativa para a criação dos *espantalhos cômicos* do grotesco entre a Idade Média e o Renascimento repouse na tentativa de purgar o mal do mundo em uma época em que a presença do diabo se afirmara seguramente.

Vários são os atestados da convivência do cômico com o imaginário do mal no final da Idade Média. Na arte, a analogia intrínseca entre o demônio e o riso se manifesta, por exemplo, nas representações do inferno de Hieronymus Bosch, com destaque para as cenas apresentadas em obras como *As tentações de santo Antão* ou o tríptico das *delícias*, nas quais o poder de influência do diabo sobre conceitos como ilusão, mentira e sedução materializa-se através da representação de um mundo às avessas, composto por imagens magneticamente atraentes que resvalam no cômico. Com efeito, não parece ser difícil associar uma série de imagens boschianas às fantasmagorias presentes em "Orgia dos duendes", homologia imagética que não escapou à percepção de leituras clássicas desse poema, como a apresentada por Antônio Candido em *Formação da literatura brasileira*, que assim se pronuncia sobre o poema de Bernardo: "A invocação de Jerônimo Bosch talvez ajude a compreender a sua perturbadora força poética, feita de macabro, grotesco e o sadismo certamente mais cruel de nossa poesia" (Candido, 1969, p.175-6).

Candido ainda menciona a presença (em particular nos versos 9 a 12) de recursos bestialógicos em alguns trechos do poema. Ora, o bestialógico, ou *nonsense*, a despeito de ser um elemento moderno dentro da lírica de Bernardo Guimarães, traz para "Orgia dos duendes" a tradição do imaginário diabólico – o mundo às avessas, as ilusões caprichosas e extravagantes e as fantasmagorias esdrúxulas. Por conta disso, o recurso grotesco da bestialização que, no poe-

ma, age convertendo os condenados em animais repugnantes, fantásticos e cômicos, como sapos guarnecidos de chifres, mulas-sem-cabeça, galos pretos, taturanas, etc., é aparentado às imagens que frequentam as telas de Bosch, como a porca de hábito de monja e o rei dos infernos devorador de homens – um demônio com cabeça de pássaro e coroado com um caldeirão –, entrevistos na parte dedicada ao inferno de seu tríptico das *delícias*, ou nos ratos gigantes e jarros guarnecidos de pernas que servem de montaria a figuras bizarras em suas *Tentações de santo Antão*.

Tais manifestações sugerem a exteriorização de fantasias hiperbólicas que, em Bosch, contudo, não representavam caprichos da imaginação particular do artista, mas materializações plásticas de convenções vivas na mentalidade coletiva. Basta observar as hostes de seres híbridos entre o histriônico e o horror expulsos dos céus por figuras angélicas na pintura *A queda dos anjos rebeldes*, de Pieter Brughel, ou os diabretes estranhos que atormentam santo Antão, nas *Tentações*, de Matthias Grünewald.

Os temas medievais do nefando e do macabro possivelmente sugeriram uma série de motivos mais incorporados pelas formas estéticas do grotesco. O fato de atestarem os nexos entre o cômico e o horror já seria o suficiente para se rastrear o caminho que leva das idiossincrasias do grotesco à maneira como eles se imprimiram na sensibilidade popular. Entretanto, um aspecto em particular suscitado por esses motivos, no que concerne à estética, pode ser tomado como prova material do contato entre esses relatos de aparições demoníacas e macabras e o grotesco – o *tópos* da multidão.

"Orgia dos duendes" em fidelidade ao modelo fornecido pelas lendas medievais, apresenta sua multidão de monstros em consonância com os tropéis diabólicos e carnavalescos dos pesadelos populares. Porém, não se pode excluir de sua interpretação o peso que esse motivo assumiu modernamente, mesmo que não tenha deixado marcas evidentes no poema. É possível que todas as transgressões, sacrilégios e brutalidades que surgem nas quadras histriônicas que compõem o poema estejam prenhes de significados mais profundos e graves.

Vagner Camilo, ao analisar o poema, dá importância para a imagética da noite em sua constituição, dedicando atenção especial ao papel da noite dentro do imaginário específico eleito pelo romantismo para abarcar suas criações. Segundo o estudioso, a noite está para os românticos como a luz estava para os pensadores da ilustração; se nesse último contexto ela é metáfora da razão esclarecida que se coloca como ponto de decifração do mistério do mundo, a noite para os românticos ocupa o papel de conjuradora das incertezas, da imprecisão, do irracional e do onírico:

> Dentre os principais motivos eleitos pelos românticos, há um que goza de especial relevo, a ponto mesmo de se confundir com a própria imagem associada à escola. Refiro-me obviamente ao motivo da *noite* – domínio do mistério, do sobrenatural, da anormalidade e do inconsciente liberto em sonho, ou, no limite extremo, em pesadelo –, valorizada pelos românticos na mesma proporção com que os clássicos, imbuídos de certo racionalismo cartesiano, valorizavam a luz do dia. Contra a luz da razão patrocinada pelo *Aufklärung*, a tudo buscando esquadrinhar e revelar de modo distinto, compartimentalizado e abstrato, os românticos lançaram seu apelo, no dizer de Schelling, à "divina confusão" da noite, cuja tônica é oferecida pela "mescla" do que os clássicos trabalhavam separadamente. (Camilo, 1997, p.159-60)

Por buscarem o mistério, mas sem decifrá-lo, os românticos viram na noite o espaço em que as certezas são postas em xeque – tanto o palco para a evocação de seus devaneios mais sublimes, quanto a fonte de suas fantasias grotescas. Ao lado das belas cismas noturnas banhadas pela lua, os românticos também se depararam com os pesadelos de contornos difusos e com as encruzilhadas entre o mundo material e o das coisas invisíveis, nas trilhas do noturno. Ora, como assevera Jean Delumeau, o homem nunca esteve habituado à noite, dada a sua condição de animal diurno. Foi sob o sol que se constituiu a civilização e muitas de suas conquistas foram motivadas pelo medo da noite (Delumeau, 1996). Haveria, portanto, um desconforto instintivo que levaria o homem a povoar a noite

com seus terrores. Esse medo é precisamente a matriz das fantasias que fascinaram os românticos.

Afinado com esse espírito de vislumbre dos mistérios da noite interna, Bernardo Guimarães inicia o festejo dos danados ao soar das doze badaladas:

Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau.

Pela primeira vez, assegurado por essa quadra inicial, o ritmo martelado do poema manifesta sua expressividade. A homofonia entre o som do relógio e a sonoridade sincopada desses novessílabos de pé quebrado ecoará por todo o poema – primeiramente, pela evocação da hora da feitiçaria que inicia o texto, depois, nos passos da dança dos condenados, para, em terceiro momento, estourar na vertigem da cavalgada da Morte que os expulsa novamente aos infernos:

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um currupio.

Mas eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu,
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu.

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.

"Orgia dos duendes" divide-se em cinco partes, compostas por um número de quadras variadas, como já dito, estruturadas em versos de nove sílabas e esquema de rimas a, b, a, b. As rimas servem a uma forma de paralelismo acústico que aproxima o poema das formas poéticas populares, adequadas tanto ao gênero da balada que inspira o poema quanto à temática por ele explorada. Das baladas, o poema ainda guarda as características narrativas e dramáticas, que são intensificadas na terceira parte, na qual cada alma condenada conta seus crimes pregressos.

A divisão do poema implica a dinâmica de apresentação das etapas do festim diabólico. A primeira delas já traz a atmosfera nefasta, que será desenvolvida na segunda parte, dedicada à apresentação das atividades festivas dos duendes. Nessa parte, temos os banquetes e folias grotescas, que amalgamam o ridículo ao hediondo em uma atmosfera de pesadelo alegre, cuja brutalidade e sadismo muitas vezes tangenciam o absurdo, dada sua acentuada bizarrice, conforme vemos nas seguintes passagens:

> Crocodilo roncava no papo
> Com ruído de grande fragor;
> E na inchada barriga de um sapo
> *Esqueleto* tocava tambor.
>
> Da carcaça de um seco defunto
> E das tripas de um velho barão,
> De uma bruxa engenhosa o bestunto
> Armou lego feroz rabecão.

Observamos nesse momento que o corpo, em nome da composição de quadros estranhos e repelentes, é subvertido: a barriga de um sapo serve de tambor a um esqueleto, os cadáveres servem de matéria-prima para instrumentos musicais insólitos. Essas manifestações plásticas do grotesco, justificadas pela intenção de provocar estranhamento e horror, desafiam a verossimilhança e criam algo entre imagens terrificantes avizinhadas ao insólito.

O primeiro segmento do poema serve de prelúdio à série de horrores jocosos descritos na segunda parte. Nele são apresentados os convivas da festa, conforme a Rainha, feiticeira condutora do evento, evoca cada um dos seus participantes em uma espécie de seção de conjuração mágica:

> Vinde, ó filhas do oco do pau,
> Lagartixas do rabo vermelho,
> Vinde, Vinde tocar marimbau,
> Que hoje é festa de grande aparelho.
>
> Raparigas do monte das cobras,
> Que fazeis lá no fundo da brenha?
> Do sepulcro trazei-me as abobras,
> E do inferno os meus feixes de lenha.
>
> Ide já procurar-me a bandurra
> Que me deu minha tia Marselha,
> E que aos ventos da noite sussurra,
> Pendurado no arco-da-velha.
>
> Onde estás, que inda aqui não te vejo,
> *Esqueleto* gemenho e gentil?
> Eu quisera acordar-te com um beijo
> Lá no teu tenebroso covil.
>
> *Galo-preto* da torre da morte,
> Que te aninhas em leito de brasas,
> Vem agora esquecer tua sorte,
> Vem-me em torno arrastar tuas asas.
>
> *Sapo-inchado*, que moras na cova
> Onde a mão do defunto enterrei,
> Tu não sabes que hoje é lua nova,
> Que é o dia das danças da lei?

Tu também, ó gentil *Crocodilo*,
Não deplores o suco das uvas;
Vem beber excelente restilo
Que eu do pranto extraí das viúvas

Lobisome, que fazes, meu bem,
Que não vens ao sagrado batuque?
Como tratas com tanto desdém,
Quem a coroa te deu de grão-duque?"

A analogia com os rituais de feitiçaria é patente nessa passagem. Vários signos relacionados ao magismo compõem a atmosfera de malefício que prepara o convite das almas danadas. Exemplos disso são a recorrência do número três e a eclosão de fenômenos naturais e o canto de aves noturnas:

Vento sul sobiou na cumbuca,
Galo-preto na cinza espojou;
Por três vezes zumbiu a mutuca,
No cupim o macuco piou.

E a rainha com as mãos ressequidas
O sinal por três vezes foi dando,
A coorte das almas perdidas
Desta sorte ao batuque chamando:

A referência à lua nova, a lua negra, astro lôbrego que expressa a influência celeste maligna: "Tu não sabes que hoje é lua nova,/ Que é o dia das danças da lei?". Há ainda, nesse momento, a presença de objetos e imagens estereótipos da bruxaria, como o caldeirão, elemento que lembra muito a imagética da "Walpurgisnacht", de Goethe:

Getirana com todo o sossego
A caldeira da sopa adubava
Com o sangue de um velho morcego,
Que ali mesmo com as unhas sangrava.

Através do convite, são evocados seres místicos das mais variadas origens: "lagartixas de rabos vermelhos" – criaturas semelhantes às salamandras que, segundo o imaginário mágico, viveriam no fogo (elemento diabólico por excelência), mortos animados (o esqueleto "acordado com um beijo"), animais grotescos por sua hediondez, abjeção e ligação com os malefícios – o sapo, o crocodilo, o galo-preto –, e também bruxas e monstros mágicos – "as raparigas do monte das cobras" e "o *lobisome*". Esses seres juntam-se na festa a diabos, feiticeiras e demais trasgos que a própria meia-noite aziaga já despertara. Traindo a herança do imaginário popular sobre o demoníaco que influi sobre o poema, cada uma das personagens encarna determinadas características arquetípicas das lendas que inspiram "Orgia dos duendes". Por exemplo, o Lobisome encarna as maldições e os terrores da noite, o Esqueleto é reminiscência das danças macabras, o sapo está entre aqueles animais – ao lado dos quais se encontram as serpentes, aves noturnas, gatos e bodes – que representam iconicamente a bruxaria, o sabá e, consequentemente, o diabo. A esses seres juntam-se estranhos exemplares do bestiário nativo: a Taturana, a Mamangava e a Getirana, que, pelos nexos do grotesco, também se convertem em animais de mau agouro e diabólicos.

O grotesco apresenta uma tendência a metamorfosear a fauna real em monstros de bestiários fantásticos, ressaltando nesses seres as suas curiosidades mais anômalas e, se possível, suas possibilidades mágicas e nefandas. No grotesco, a estranheza dos animais nasce sobretudo de sua comparação com as características humanas, amalgamando-se o humano ao animal mediante processos de bestialização. É isso o que ocorre com os animais de "Orgia dos duendes", que são humanizados não apenas nas ações (tocam instrumentos, falam, dançam), como também nas características físicas. Dessa maneira, a Taturana é descrita como "uma bruxa amarela" e a Mamangava (um inseto) cozinha uma sopa cabalística, com sangue de morcego, por ela sangrado com as próprias unhas (ora, mãos – pressupostas pelas unhas – são elementos ausentes na anatomia de insetos). Como ficará claro na estrofe em que cada entidade descreve sua condição quando vivos, a condenação ao inferno sur-

ge como a força grotesca que converte homens em animais fantásticos.

O grotesco também tende a eleger seus animais alegóricos, espécies de totens anormais que, em alguns casos específicos, sintetizam a atmosfera das obras nas quais estão inseridos. Um caso desse tipo de relação simbólica em "Orgia dos duendes" é dado pelo Galo-preto. Além de os animais negros estarem intimamente relacionados, no imaginário, aos agouros ruins, essa figura revela um aspecto especial. No universo dos terrores noturnos, os galos surgem como animais de exorcismos, dada a ligação de seu canto com os primeiros alvores do dia. Em *Hamlet*, por exemplo, na passagem em que o protagonista confabula com o espectro de seu pai, a conversa é interrompida pelo cantar do galo. O fantasma explica ao filho que deve retornar para seu lugar de tormentos, pois o canto do galo despertaria o Deus do dia, período em que não era permitido às almas vagar pelo mundo.[7]

Amparado nesses dados, pode-se dizer que o Galo-preto – um galo noturno – surge aqui como um duplo maldito do galo comum, assim como a noite é o gêmeo especular do dia, seu reflexo oposto e misterioso. Esse galo, ao contrário do galo diurno, não é o arauto da manhã que encarcera os pesadelos noctâmbulos, mas sim animal que os ajuda a despertar, ligando-se às aves noturnas dos sabás como as corujas e corvos.

---

7 Outro exemplo dos poderes benéficos do galo está nas lendas medievais. Segundo crença comum na época, o basilisco, animal mágico, metade galo, metade serpente, que matava com o olhar, poderia ser morto pelo canto do galo. Como o basilisco possuía alto poder destrutivo – o mero contato de seu bico com fontes de água envenenava todo o curso do rio –, acreditava-se que os desertos surgiam em decorrência de sua passagem deletéria por determinadas regiões. Por conta disso, viajantes tinham o hábito de carregar consigo galos, temendo possíveis encontros com o monstro. A ligação do galo com o basilisco é bastante íntima, já que, além das semelhanças anatômicas entre ambos, professava-se que basiliscos possivelmente nasceriam de ovos de galinha fecundadas por sapos (Borges, 2007). É provável que o fato de um animal tão simples quanto o galo ser concebido como vitorioso sobre algo tão terrível quanto o basilisco se deva às ligações desse animal com os exorcismos diurnos, ao passo que o basilisco, assim como todos os seres aparentados a serpentes, ocupavam um lugar no imaginário popular avizinhado à noite e ao diabo.

Outra figura com latentes ligações com o imaginário popular acerca do diabólico é a rainha da "Orgia dos Duendes". Rainha cômica e horrenda, símbolo da luxúria degeneradora e da feminilidade demoníaca, ela se liga ao *tópos* da "rainha dos diabos", ente surgido no imaginário popular medieval que nasce da demonização de antigas deusas pagãs operada pelos ritos festivos cristãos. Bakhtin assevera que a configuração da rainha dos diabos das procissões burlescas e das farsas conta com a contribuição de divindades antigas associadas ao lado obscuro da natureza, ao mundo dos mortos e a conceitos depreciados e temidos pela moral cristã, a exemplo do amor carnal.

O aspecto mundano de Vênus, a deusa Hécate, senhora da feitiçaria na Antiguidade helênica, Perséfone, esposa de Hades e rainha dos mortos, Lilith, a esposa deferida por Adão nos mitos judaicos – todas essas entidades, símbolos da ligação do feminino com o caos cósmico –, têm seu caráter terrível, de acordo com a dinâmica carnavalizante do imaginário popular, dotado de nuanças jocosas, convertendo-se em horrendas senhoras nas festas de rua da Idade Média. A Rainha do poema de Bernardo Guimarães, como a senhora dos demônios, apresenta a decrepitude física como insígnia da pulsão deletéria que se espreita por trás da conotação sexual que envolve sua personagem.

A Rainha dos duendes é descrita como "velhinha" e comparada à imagem da *femme fatale* lasciva e cruel: "No banquete infernal da luxúria/ Quantos vasos aos lábios chegava,/ Satisfeita aos desejos a fúria,/ Sem piedade depois os quebrava". Fica evidente aqui a equação grotesca na qual a sexualidade transgressora se materializa na imagem da decadência física. Marina Warner (1999), em *Da fera à loira*, cita que, como atestam registros nos ditos tradicionais e na arte com fundo folclórico, a inadequação entre velhice e a possibilidade de concepção de vida retira a chancela para que a mulher se entregue ao prazer sexual. Já que o cristianismo condena o ato erótico sem fins reprodutivos, a esterilidade da velhice, quando associada ao sexo, é repreendida pela mentalidade coletiva. Daí surgi-

rem imagens cômicas – nesse contexto, o riso surge como mecanismo de sublimação do tabu, indício, portanto, de carnavalização – de velhas alcoviteiras e luxuriosas, que abundam na arte e literatura de caráter popular. Esse mecanismo que condena a sexualidade feminina também cabe perfeitamente dentro das delimitações do sistema de imagens grotescas levantado por Bakhtin. Para o estudioso russo, o grotesco representaria as zonas limítrofes da vida em estreita ligação entre si, insinuando a ideia de ciclo de renovação da vida pela morte (Bakhtin, 1993). Desse modo, a sexualidade, emblema da energia vital, quando associado à esterilidade, signo de morte, estabeleceria um movimento característico do grotesco. A imagem da Rainha como uma idosa que emana luxúria liga-se, portanto, a esse *tópos* grotesco.

A terceira parte de "Orgia dos duendes" ocupa lugar singular dentro do poema. Seu caráter ímpar já é atestado por sua estrutura diversa das demais – trata-se precisamente do momento dramático do texto. As baladas, tradicionalmente, já contavam com a mescla entre expedientes narrativos e dramáticos em sua apresentação, o que possivelmente foi tomado pelos românticos como licença para suas experiências com o sincretismo de gêneros literários. Bernardo Guimarães, possivelmente motivado tanto pelos postulados românticos de mistura de gêneros quanto pelas disposições próprias do gênero da balada, compõe com virtuosismo essa parte que pode ser tomada como ponto central do poema. Aqui, são apresentados os crimes cometidos em vida de cada um dos duendes, seguindo-se uma progressão em crescente grau de terribilidade.

Todos os crimes descritos são transgressões que povoam o imaginário popular sobre o mal. Os pecados dos condenados consistem em faltas como sacrilégios, incestos, concupiscências de religiosos, fratricídios, parricídios, infanticídios, canibalismo, despotismo tirânico e tantos outros pecados que agridem interditos morais. Um senso de hierarquia orienta a descrição dos pecados, visto eles serem apresentados em gradação e haver uma correspondência entre

a gravidade dos crimes e a antiga posição social dos condenados. Essa hierarquia também se observa na homologia entre o nível de hediondez dos crimes cometidos e a condição monstruosa assumida pelos duendes depois de mortos. Os que cometeram faltas mais amenas – e que, coincidentemente, ocupavam em vida *status* social mais humilde – surgem como pequenos animais. Já os que penam por faltas mais sérias surgem como animais agressivos ou seres fabulosos mais horrendos. Esses monstros – como prevê a orientação simétrica do poema – são também, dentre os duendes, os que em vida usufruíam de posições sociais mais majestosas. Surge, portanto, em "Orgia dos duendes" um duplo infernal da hierarquia social terrena: quanto mais alta a posição em vida, mais terríveis são os crimes e mais pungente é a condenação *post-mortem.* A sociedade maldita dos duendes divide-se da seguinte forma: no estrato mais baixo estão a Taturana, a Getirana, o Galo-preto e o Esqueleto. A primeira, Taturana, quando viva, envolvera-se em relações incestuosas com o pai, união irregular agravada pelo fato de ter gerado um filho:

> Dos prazeres de amor as primícias,
> De meu pai entre os braços gozei;
> E de amor as extremas delícias
> Deu-me um filho, que dele gerei.
>
> Mas se minha fraqueza foi tanta,
> De um convento fui freira professa;
> Onde morte morri de uma santa;
> Vejam lá, que tal foi esta peça.

Aos seus pecados acumula-se o fato de se ter retirado a um convento e vivido como asceta, ocultando seu passado lascivo.

Getirana, a segunda, não apenas foi amante de religiosos, mas também uma viúva negra, que executou seus maridos, além de ter cometido uma série de abortos:

Por conselhos de um cônego abade
Dous maridos na cova soquei;
E depois por amores de um frade
Ao suplício o abade arrastei.

Os amantes, a quem despojei,
Conduzi das desgraças ao cúmulo,
E alguns filhos, por artes que sei,
Me caíram do ventre no túmulo.

Seus crimes são mais graves do que os de Taturana devido ao sacrilégio da relação sexual com homens da Igreja e dos assassinatos. A distinção hierárquica entre as duas é marcada pela forma animal que assumiram – se o nome "Taturana" vem de uma pequena lagarta, "Getirana" é um animal maior e mais bizarro – uma espécie de vespa exótica, descrita por Bernardo Guimarães como animal raramente visto e quase lendário.

Já o Galo-preto, antes de ser condenado, fora um frade afeito à concupiscência:

Como frade de um santo convento
Este gordo toutiço criei;
E de lindas donzelas um cento
No altar da luxúria imolei.

Mas na vida beata de ascético
Mui contrito rezei, jejuei,
Té que um dia de ataque apoplético
Nos abismos do inferno estourei.

Ele parece ser superior às duas anteriores na hierarquia dos pecados por ter sido religioso e infligido sacramentos da Igreja. A marca grotesca de seu *status* é dada pelo fato de ser animal maior do que a Taturana e a Getirana.

Outro religioso, o Esqueleto, ocupa lugar ainda mais elevado que o Galo-preto, tendo pecado por ira e cometido uma série de assassinatos:

Por fazer aos mortais crua guerra
Mil fogueiras no mundo ateei;
Quantos vivos queimei sobre a terra,
Já eu mesmo contá-los não sei.

Das severas virtudes monásticas
Dei no entanto piedosos exemplos;
E por isso cabeças fantásticas
Inda me erguem altares e templos.

Em vida, também seu reconhecimento parece ter sido maior, já que, enquanto o Galo-preto fora um frade recluso ao convento, o Esqueleto foi celebrizado em vida com "mil cabeças fantásticas erguidas em altares". A maneira como o Esqueleto surge depois de morto é condizente com suas ações na terra, possivelmente, como sugerem suas palavras, foi um inquisidor cruel da Igreja, tendo matado muitas pessoas; daí surgir, depois de morto, como um Esqueleto – materialização da morte. O Esqueleto assinala sua superioridade em relação aos outros danados já citados, também, pela sua condição após a morte; enquanto os outros são pequenos animais, ele já surge como figura antropomórfica e muito mais tétrica.

O segundo segmento social de "Orgia dos duendes" é representado pelos trasgos que em vida ocuparam posições sociais nobres. Enquanto no primeiro grupo encontrávamos mulheres comuns e religiosos menores, no segundo encontramos uma condessa, um papa e um rei, respectivamente a Mula-sem-cabeça, o Crocodilo e o Lobisome. A hierarquia plástica do grotesco os assinala bem: se no primeiro nicho social tínhamos animais pequenos (com exceção do Esqueleto), aqui aparecem monstros sobrenaturais (a Mula-sem-cabeça e o Lobisome) e um animal feroz (o Crocodilo).

Mula-sem-cabeça, obedecendo à dinâmica de gradação de brutalidade que rege o poema, acumula crimes da mesma alçada que os cometidos pelas outras mulheres que já fizeram suas confissões; contudo, os crimes dessa entidade contam com agravantes, exigidos por sua alta posição na sociedade dos pecadores. Foi em vida

uma *femme fatale*, amante de um bispo, envolvendo-se em uma relação proibida que teve como consequência trágica o assassinato do bispo pelas mãos de seu marido:

Por um bispo eu morria de amores,
Que afinal meus extremos pagou;
Meu marido, fervendo em furores
De ciúmes, o bispo matou.

Do consórcio enjoei-me dos laços,
E ansiosa quis vê-los quebrados,
Meu marido piquei em pedaços,
E depois o comi aos bocados.

Entre galas, veludo e damasco
Eu vivi, bela e nobre condessa;
E por fim entre as mãos do carrasco
Sobre um cepo perdi a cabeça.

O elemento agravante da condição da Mula-sem-cabeça foi o fato de ter não apenas assassinado o marido (na hierarquia de pecados do poema, assassinato é mais grave que luxúria), mas por ter devorado o seu cadáver – antropofagia, talvez um dos tabus sociais mais sérios. Além de sua forma bestial ser emblema do ato inumano do canibalismo, há também uma simetria entre as circunstâncias do falecimento da Mula-sem-cabeça e sua manifestação no mundo dos mortos, já que, por conta de seu crime, foi decapitada.

O segundo membro da elite diabólica é o Crocodilo, que fora um papa corrupto, lúbrico, assassino e conspirador:

Eu fui papa; e aos meus inimigos
Para o inferno mandei com um aceno;
E também por servir aos amigos
T1é nas hóstias botava veneno.

De princesas cruéis e devassas
Fui na terra constante patrono;
Por gozar de seus mimos e graças
Opiei aos maridos sem sono.

Eu na terra vigário de Cristo,
Que nas mãos tinha a chave do céu,
Eis que um dia de um golpe imprevisto
Nos infernos caí de boléu.

Como a Mula-sem-cabeça, ele também acumula os crimes perpetrados por personagens anteriormente apresentados no poema: papa entre clérigos malditos, o Crocodilo compartilha como o Galo-preto e o Esqueleto a luxúria, o abuso da posição de religioso e o assassinato. Todavia, sua crueldade é ainda maior que a dos outros por conta da alta posição por ele ocupada como autoridade máxima da Igreja.

Completa o quadro da nobreza infernal o Lobisome, outrora um rei despótico e sádico, responsável por um governo de decadência e excessos:

Eu fui rei, e aos vassalos fiéis
Por chalaça mandava enforcar;
E sabia por modos cruéis
As esposas e filhas roubar.

Do meu reino e de minhas cidades
O talento e virtude enxotei;
De michelas, carrascos e frades,
De meu trono os degraus rodeei.

Com o sangue e suor de meus povos
Diverti-me e criei esta pança,
Para enfim, urros dando e corcovos,
Vir ao demo servir de pitança.

Como se pode notar, sua manifestação entre os duendes como fera fantástica se deve às desumanidades praticadas em vida; o rei, como verdadeiro predador de seus semelhantes, quando condenado ao Inferno, surge como um lobisomem.

Pairando na posição mais elevada, sobre todos os outros demônios está a Rainha; fatricida, parricida, conspiradora, tirânica e lasciva, portadora, enfim, de todos os pecados listados nos feitos dos outros duendes, ela se coloca como manifestação máxima do mal no poema. É ela a rainha dos diabos, a regente da festa do outro mundo, cuja majestade não é apenas conferida por sua realização em vida, mas por, desde sempre, como uma senhora absoluta do mal, estar marcada pelos estigmas da fatalidade e da corrupção. Desde o nascimento, a Rainha deflagra o nefasto, como ela própria diz:

Já no ventre materno fui boa;
Minha mãe, ao nascer, eu matei;
E a meu pai por herdar-lhe a coroa
Em seu leito com as mãos esganei.

Um irmão, mais idoso que eu,
Com uma pedra amarrada ao pescoço,
Atirado às ocultas morreu
Afogado no fundo de um poço.

Em marido nenhum achei jeito;
Ao primeiro, o qual tinha ciúmes,
Uma noite com as colchas do leito
Abafei para sempre os queixumes.

Ao segundo, da torre do paço
Despenhei por me ser desleal;
Ao terceiro por fim num abraço
Pelas costas cravei-lhe um punhal.

Entre a turba de meus servidores
Recrutei meus amantes de um dia;

Quem gozava meus régios favores
Nos abismos do mar se sumia.

No banquete infernal da luxúria
Quantos vasos aos lábios chegava,
Satisfeita aos desejos a fúria,
Sem piedade depois os quebrava.

Quem pratica proezas tamanhas
Cá não veio por fraca e mesquinha,
E merece por suas façanhas
Inda mesmo entre vós ser rainha

Superior a todos em maldade, é ela a líder dos bruxedos. A Rainha é símbolo da noite e do pecado e herdeira dos antigos mitos que associam a malignidade à mulher.

Curiosamente, a hierarquia grotesca não se manifesta apenas no estrato semântico do poema, imprimindo-se igualmente na estrutura. Assim, quanto mais grave o pecado, mais estrofes e detalhes são dedicados a sua descrição. A casta mais baixa de pecadores tem seus pecados descritos em apenas duas quadras, já as confissões dos duendes nobres estendem-se por três, enquanto a Rainha ocupa sete quadras com suas ações. Essa distribuição corrobora o movimento em *crescendum* que dirige o poema, criando uma impressão de turbilhão cumulativo de atrocidades. Essa parte de "Orgia dos duendes" consiste, assim, em uma sequência gradativa de bravatas cruéis.

As fontes populares e medievais de "Orgia dos duendes" ficam evidentes nessa parte do poema se a compararmos a retratos que a Idade Média fez dos suplícios infernais. Por exemplo, no "Inferno" da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, os condenados também se distribuem nos tártaros em círculos que obedecem a uma hierarquia de corrupção, até culminar na última região infernal, onde penam os dois grandes traidores da cultura cristã, o Lúcifer caído e Judas Iscariotes. O mesmo vale para a *História eclesiástica* (obra composta entre 1123 e 1137), em que o monge normando Orderic Vital

(1075-1145) tece um relato sobre o bando de Hellequin em meio a uma crônica sobre os feitos cruéis de Robert Bellême, fidalgo normando de má fama àquele tempo (Schmitt, 1999, p.113 -9). O relato de Orderic Vital também divide o cortejo dos mortos em segmentos sociais distintos, como milícias de um exército de almas malditas: primeiramente são vistos ladrões e mulheres, depois monges corruptos e, por fim, cavaleiros amaldiçoados (Schmitt, 1999, p.118). Tal divisão possivelmente reflete o fundo moralizante desses textos, que operavam a correspondência entre posições sociais dos pecadores e níveis de condenação. Essa correlação surge como manifestação do juízo do mal, já que a corrupção condena a todos, indistintamente.

Além do inferno, a Morte foi uma força de ameaça inexorável que atuou sobre a mentalidade medieval. Ela nivelaria todas as pessoas na mesma condição, independentemente de suas posições sociais. "Orgia dos duendes" também lembra as *danças macabras*, cujos registros literários costumam apresentar personagens representantes de diversos estratos sociais, igualados na condição de companheiros de dança da Morte, que os guia pela mão ao além-túmulo. Essas semelhanças entre o texto de Bernardo Guimarães e os ritos do macabro podem ser rastreadas na quarta parte do poema, quando os passos da dança dos condenados se misturam com os do macabro, no momento em que a Morte irrompe em meio aos festejos expulsando os duendes de volta ao inferno:

Do batuque infernal, que não finda,
Turbilhona o fatal rodopio;
Mais veloz, mais veloz, mais ainda
Ferve a dança como um currupio.

Mas eis que no mais quente da festa
Um rebenque estalando se ouviu,
Galopando através da floresta
Magro espectro sinistro surgiu.

Hediondo esqueleto aos arrancos
Chocalhava nas abas da sela;
Era a Morte, que vinha de tranco
Amontada numa égua amarela.

O terrível rebenque zunindo
A nojenta canalha enxotava;
E à esquerda e à direita zurzindo
Com voz rouca desta arte bradava:

"Fora, fora! Esqueletos poentos,
Lobisomes, e bruxas mirradas!
Para a cova esses ossos nojentos!
Para o inferno essas almas danadas!"

Um estouro rebenta nas selvas,
Que recendem com cheiro de enxofre;
E na terra por baixo das relvas
Toda a súcia sumiu-se de chofre.

Os tambores da orgia – realmente passíveis de se ouvir pelos expedientes acústicos do texto – são interrompidos pelo galope da Morte, presente em sua representação clássica como esqueleto. Também compõe a *Imago Mortis* outro signo tradicionalmente associado ao conceito – a égua amarela, que remete ao *Cavaleiro da Morte*, que surge na visão de são João, no Apocalipse bíblico. Esse é talvez o momento mais frenético do poema, como sugerem imagens como o "rodopio", a "dança" e a "cavalgada da Morte". No ápice da festa, o poema explode em imagens febris e violentas, quando a Morte se impõe como agente aniquilador. Como o vagar dos mortos pelo mundo dos vivos é uma transgressão da ordem cósmica, a própria Morte – entidade encarregada por manter as fronteiras entre os dois mundos – surge para devolver os demônios ao Inferno. O mundo às avessas da folia grotesca tem sua antítese no cavaleiro espectral, o que lembra que nem os poderes das profundezas estão acima da autoridade da Morte.

O retorno ao Inferno surge então como dança macabra – os passos de uma segunda morte. A intervenção da Morte também antecede o fecho definitivo do rito sinistro dos duendes, pois, após sua cavalgada, raia o dia. Na quinta e última parte do poema, surge a aurora para exorcizar de vez os pesadelos:

E aos primeiros albores do dia
Nem ao menos se viam vestígios
Da nefanda, asquerosa folia,
Dessa noite de horrendos prodígios.

E nos ramos saltavam as aves
Gorjeando canoros queixumes,
E brincavam as auras suaves
Entre as flores colhendo perfumes.

E na sombra daquele arvoredo,
Que inda há pouco viu tantos horrores,
Passeando sozinha e sem medo
Linda virgem cismava amores.

O quadro aqui pintado estabelece um contraponto idílico aos horrores noturnos retratados ao longo do poema. É provável que sua inclusão aqui seja uma estratégia de acentuação das potencialidades do grotesco, já que o contraste oferecido por imagens como "aurora", "flores", "aves canoras", a "virgem suspirando de amor", torna ainda mais horrendos os avejões, bruxas, demônios e animais fabulosos que à meia-noite irromperam no mundo. O ciclo do horror se insinua nessa sucessão do grotesco pelo belo aprazível. Como esse cenário de madrigal fora palco da orgia dos danados, paira sobre o poema uma atmosfera de profanação, mesmo que a luz do dia mantenha os terrores invisíveis.

Victor Hugo já descrevera – em suas considerações acerca da relação entre o sublime e o grotesco na poesia moderna – como o grotesco é enfatizado quando colocado junto a elementos adversos a ele. O poeta francês dissera que o contato do sublime com o grotes-

co intensifica a beleza da primeira categoria; e o mesmo pode ser visto na fórmula contrária. Como o grotesco vive dos contrastes, nada como o seu extremo oposto para realçar suas formas mais intensas. Não apenas o contraste entre cômico e terrível – já pressuposto pelo próprio sistema de representações do grotesco – está presente em "Orgia dos duendes", mas, para tornar ainda mais agudas suas notas dissonantes, ele busca macular o belo pelo contato com o hediondo, em favor, é claro, da acentuação do horror.

Assim como a meia-noite, em "Orgia dos duendes", abre uma fissura pela qual os fantasmas escapam do Inferno para dançar ao ritmo martelado das quadras do poema, também o cômico oferece uma abertura para que as fantasias bizarras do romantismo entrem, por meio desse poema, no quadro estrito da literatura canônica. Devemos ter em mente que o poema foi lido por seus primeiros leitores como chiste, só posteriormente sendo valorizada sua qualidade estética, atestada por sua originalidade e intertextualidade. Com efeito, críticos atentos deram relevo ao conteúdo nefando que se esconde nas sombras projetadas pelo aspecto risonho do poema. Antonio Candido vê o chiste como um embuste para sua substância maldita:

> O tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertam (quem sabe para o próprio autor), dando-lhe viabilidade em face da opinião pública e do sentimento individual, uma nítida manifestação de diabolismo, luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e do pecado (Candido, 1969, p.177).

Ora, para o leitor médio contemporâneo de Bernardo Guimarães, apenas a carnavalização do riso autorizaria a criação de um poema repleto de crueldades, sacrilégios, signos sexuais e demais transgressões. Somente pelo riso um poema como "Orgia dos duendes" poderia encontrar acolhida junto a um público acostumado à poesia lacrimosa, pudica e frágil da vertente oficial do nosso romantismo mais extremado. Parece ser justamente como registro dessa poesia feita para o "regalo das moças" – à qual os pesadelos

risonhos de "Orgia dos duendes" fazem frente – que a quinta parte é colocada no poema.

Todos os clichês do romantismo de salão lá estão presentes: a frescura da aurora, a virgem, o gorjeio das aves, o amor. No entanto, esses elementos surgem profanados pela memória recente da "noite de horrendos prodígios" – proximidade essa operada, possivelmente, em favor da ironia. É como se, malgrado a vitória da luz do dia, as primeiras partes noturnas do poema se insurgissem contra essa última, reverberando uma passagem do prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo:

> perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René.
>
> Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio do *polisson* Alfred Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda [...] Antes da Quaresma há o Carnaval!
>
> Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.
>
> O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem. *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – Isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. (Álvares de Azevedo, 2002, p.139)

Como comprovam obras de caráter *gauche* como "Orgia dos duendes", essa não parece ser a opinião de um único poeta, mas o manifesto de toda uma geração, cansada das convenções da "lírica do coração". Candido patenteia essa conclusão ao afirmar existir no meio paulistano em que vivera Bernardo um ímpeto propício à criação de obras como "Orgia dos duendes" e *Noite na taverna*, que exemplificam como o grotesco e a estetização do mal e do horror

foram ferramentas a serviço da originalidade em nosso romantismo: "A ousadia d'A *Noite na taverna* pertence a essa mesma atmosfera paulista [entrevista em "Orgia dos duendes"] em que Bernardo se formou – densa, carregada de inesperadas soluções" (Candido, 1969, p.177). Embora *Noite na taverna* e "Orgia dos duendes" sejam a prole mais insigne do gosto pelo sinistro de nossos últimos românticos, há registros de produções literárias (nos meios acadêmicos) que não foram preservadas para a posteridade: as *cartas-romances* (citadas por Vagner Camilo), novelas fantásticas, que traem a influência de Hoffmann e cuja difusão entre os estudantes paulistanos é reconhecida. Sobre a ligação entre as cartas-romances e "Orgia dos Duendes", diz Vagner Camilo:

> Essas pequenas novelas de inspiração hoffmaniana vêm atestar ainda mais a tônica do gosto reinante no meio estudantil do qual o poema de Bernardo ["Orgia dos Duendes"] é tributário, a despeito de ter sido, ou não concebido durante os anos acadêmicos. (Camilo, 1997, p.162)

Poeta de estro rebelde, Bernardo Guimarães, mais de uma vez, pontuou sua inadequação ao sentimentalismo *fashionable* de seu tempo; poemas como "O nariz perante o poeta" e "Lembranças do nosso amor" – pastiche histriônico, como se sabe, de um poema de Aureliano Lessa – comprovam o prisma irônico pelo qual o poeta observou o gosto de seu tempo pelos ais de amor e por àquelas virgens flébeis que, por sua falta de viço, seriam depois definidas por Carvalho Júnior como "cloróticas".

Em perfeita sintonia com os postulados críticos da ironia romântica, tem-se em "Orgia dos duendes" um metatexto. Ora, Friedrich Schlegel, o patrono da ironia romântica, já dissera que a crítica à poesia só se fazia mediante poemas. Com base nessa premissa, sentimo-nos autorizados a ler "Orgia dos duendes" como um manifesto estético lúdico da nova e aflitiva beleza aspirada por nossos ultrarromânticos contra os modismos oficiais. A dança dos condenados de "Orgia dos duendes" parece não apenas tencionar

fazer rir à medida que aterroriza, mas também esmagar os malmequeres da poesia sentimental.

Temos a sagração do grotesco não apenas na obra de Bernardo Guimarães, como em toda lírica do nosso romantismo. Todas as características do grotesco romântico e, em particular, do grotesco bernardino, se manifestam nessa facécia poética, bastante movediça por conter uma série de caminhos e sentidos secretos. Como a sopa preparada por Getirana com sangue de morcego, sua aparência despretensiosa e ordinária – por conta do verniz risível que a envolve – guarda uma essência sombria, sendo uma das manifestações mais bem-acabadas do célebre satanismo literário de nossos ultrarromânticos.

Essa balada cômica conjura uma longa tradição não apenas da estética do grotesco, e, com ela, uma série de mecanismos imaginários da representação do medo. Verdadeiro ornamento grotesco, esse poema amalgama influências e vertentes diversas da literatura romântica – erudito e popular, matéria local e estrangeira, tradição e novidade –, comprovando as múltiplas possibilidades do grotesco. O universo da feitiçaria que inspira o poema parece tê-lo contaminado com algumas de suas particularidades, já que, como no magismo analógico, cada uma de suas imagens não é apenas o que aparenta, mas cifra para outros mundos. Embora seja chave de acesso ao imaginário popular, é possível que Bernardo Guimarães não tenha deliberadamente desejado conferir profundidades abissais a seus demônios galhofeiros – talvez eles só pretendam fazer rir.

Todavia, interpretar o poema apenas pela via do riso despretensioso cria a impressão de estarmos caindo em uma das armadilhas irônicas tão ao gosto de Bernardo Guimarães. Afinal, ao utilizar motivos de domínio público – como os diabretes ou o gênero da balada –, é impossível que o poema não evoque todo um passado que ampara a fixação das formas do horror na cultura ocidental.

"Orgia dos duendes" comprova que Bernardo Guimarães utiliza recursos variados para fazer soar novos acordes na poesia român-

tica brasileira. Esses acordes são dissonantes das canções sentimentais que embalavam seus contemporâneos e sulcam, mesmo que na zona marginal do riso, caminhos originais para a nossa lírica. O grotesco, guia dessa trajetória, como o fogo-fátuo que abre caminho para Mefistófeles e Fausto pelas rondas do sabá, ilumina uma série de fantasias esdrúxulas, tornando acessíveis à inspiração romântica as formas mais caprichosas da fantasia.

O hiato do grotesco pós-Bernardo

Sagrado por seus contemporâneos como mestre dos bestialógicos, Bernardo Guimarães – como Clopin, personagem de Hugo apresentado em *Notre-dame de Paris* – foi uma espécie de príncipe dos tolos dentro de nosso romantismo. Por ter se afirmado como grande poeta de um gênero marginal, o reconhecimento de seu valor literário demandaria ainda um bom tempo. Possivelmente o obscurecimento que envolveu sua lírica até a segunda metade do século XX se deva ao fato de os críticos procurarem os méritos de sua lírica no local errado. É às margens do romantismo oficial que a obra de Bernardo Guimarães alcança sua excelência, entregando à historiografia literária brasileira os registros das práticas de uma época que talvez caíssem no olvido se não fosse a lira irreverente de Bernardo.

A nosso ver, o enlace entre a produção de Bernardo Guimarães e o grotesco é singular no Brasil romântico devido a práticas e preferências muito específicas. De um lado, o poeta mineiro foi ímpar em seu namoro com formas literárias que na época eram consideradas de segunda classe (nas quais o grotesco tende a vicejar), de outro, foi o autor que com mais sofisticação plasmou as formas do grotesco em simetria com as possibilidades do romantismo brasileiro.

Bernardo Guimarães abriu as portas do romantismo ao grotesco ao explorar com virtuosismo as formas do riso. Poeta de lírica brejeira e comprometido com as transformações que o romantismo pretendeu operar na arte, Bernardo Guimarães criou poemas orien-

tados pela comicidade característica de seu período estético e, com isso, inevitavelmente resvalou nas formas ambíguas do grotesco. Nessa época, o humorismo, por si só, já guardava certo potencial desestruturador frente ao quadro oferecido pela literatura canônica brasileira, ainda frágil e em vias de formação. Matizado pelo grotesco, como se apresenta na obra de Bernardo Guimarães, essa forma de riso se mostra ainda mais deletéria, sendo conveniente sua reclusão às margens da literatura oficial.

Bernardo Guimarães, consciente das limitações de seu meio, nunca pretendeu conceder a seus produtos desviantes um lugar de maior relevo dentro de sua obra; tornou públicas suas troças, muitas vezes impudicas, apenas em meios marginais, já preparados para o seu conteúdo, e quando trouxe os poemas grotescos ao grande público, limitou-se a apresentá-los como anedotas poéticas, anexados a volumes maiores de poesia, possivelmente a título de curiosidades.

Como o grotesco tende a rastejar à margem das produções oficiais, sua presença na obra de Bernardo Guimarães tem espaço apenas nos intervalos de sua poesia harmonizada com o bom gosto do tempo, representado, nesse contexto, pela lírica sentimental ou engajada com os valores cívicos que ocupa boa parte das páginas escritas por Bernardo Guimarães. No entanto, como também é da alçada do grotesco a surpresa, se não fossem esses produtos despretensiosos, não se teria hoje dimensão da revolução estética representadao pelos poemas grotescos, dentro do projeto almejado pelos românticos.

O grotesco em Bernardo Guimarães parece ser, antes de tudo, manifestação estética lúdica – expressão, quando muito, de experiências estéticas motivadas pelo ímpeto romântico de busca por liberdade criativa e autonomia artística. O único manifesto de seu grupo de poetas, o prefácio à segunda parte da *Lira dos vintes anos*, de Álvares de Azevedo, denuncia a intenção deliberada de utilizar as formas do grotesco como mecanismos de engendramento de uma arte. No entanto, os jovens poetas que ambicionaram compor as *Três Liras*, assim como seus confrades esquecidos pelo tempo,

devem ter percebido a dificuldade que se interpunha entre eles e a renovação estética de nossas letras. Por isso, os registros mais extremos de sua verve rebelde ficaram relegados a segundo plano, até o olvido definitivo. Só Bernardo Guimarães lhes deu atenção, ainda assim de forma relativamente cautelosa, dado o potencial tão inovador dessas criações.

A lírica do grotesco preservada por Bernardo Guimarães pode ser vista como forma de resistência ao meio literário inóspito em que o poeta viveu. Não é de se espantar, portanto, que o devido valor só recentemente lhe tenha sido atribuído, quando obras de exceção começaram a despertar o interesse da crítica, assim como ajudaram a dar feição ao fenômeno estético moderno, hoje já passível de ser vislumbrado com mais segurança. Mas, na orquestra oitocentista, o acorde dissonante que Bernardo Guimarães representa no quadro de nossa lírica não foi mais que um rumor, abafado pela urgência de se desenvolver uma cultura nacional específica.

As manifestações do grotesco encontrariam, no futuro, momentos mais confortáveis para sua eclosão em nossa lírica, ainda no acanhado século XIX; porém, para essas novas manifestações não contribuíram as criações de Bernardo Guimarães, as quais não fizeram escola nem lançaram as bases de uma tradição. A nova referência para o grotesco em nossa lírica, como é de se supor, viria de fora, precisamente das imagens construídas pelas *Flores do mal*, de Baudelaire, que adentrariam o Brasil em uma época ansiosa por mudanças tanto nas mentalidades quanto nas artes. Entre as décadas de 1870 e 1880 – quando Baudelaire começa a se popularizar no Brasil –, talvez pela primeira vez, o país é alentado por desejos de mudança, podendo-se até mesmo observar nesse período um certo embrião de vanguardas em nossas letras. É claro que ousadias de estilo ainda não são possíveis nessa época, em que ainda se faz necessária a autoafirmação de uma identidade cultural sólida. No entanto, conforme se aproxima o fim do século XIX, algumas mudanças, mesmo que suaves, parecem acender a centelha de vicissitudes mais profundas, que deixam seus reflexos na arte. A essa altura, surgem os primeiros focos expressivos de oposição à monar-

quia e à escravatura, e as ideias progressistas oriundas do cientificismo europeu começam a inspirar nossos homens de letras que veem que o Brasil deve permitir-se mudanças, para acertar o passo com as nações desenvolvidas.

Essa é a época da ficção de tendência realista-naturalista, da poesia que se insurge contra o romantismo – então associado ao regime monárquico –, uma literatura produzida por jovens homens de letras descontentes com as convenções de nossa literatura. Interpretado de maneira muito particular, Baudelaire surge então como um baluarte contra a velha poesia romântica. Nesse período, surgem poetas como Carvalho Jr., Teófilo Dias e Fontoura Xavier, nomes hoje quase esquecidos, que, ao associar a novidade cientificista às antigas fantasias dos ultrarromânticos – tudo isso amparado por Baudelaire –, trazem novo *élan* para a poesia brasileira, denunciando que a essa época se preparava terreno para vicissitudes mais expressivas em nossa lírica que, em pouco tempo, resultariam no parnasianismo e em outra revolução silenciosa em nossas letras – o simbolismo.

Pode-se dizer que, próximo à década de 1880, ocorre, dentro das possibilidades da sociedade brasileira de então, uma mudança significativa em nossa cultura. O espectro composto pela associação entre progresso e ideologias republicanas e antiescravagistas teve seu correlato estético em uma série de manifestações antirromânticas – antirromantismo esse, há de se frisar, apenas referente às feições que o movimento romântico assumiu no Brasil.

Essas mudanças se deram em nome do progresso, sendo frutos de uma tentativa de se desenvolver no país uma mentalidade condizente com os avanços que o capitalismo experimentava então nos países europeus e dos quais o Brasil se distanciava por conta de seu regime político e social. Pode-se concluir, assim, que a antipatia pelo romantismo divisado no Brasil a partir dos anos de 1880 se deve a um desejo reinante de enquadramento na trajetória das nações desenvolvidas do Ocidente.

Não que o ideário progressista tenha passado despercebido no Primeiro Reinado. Com efeito, nossa classe intelectual deu mostras

de simpatia pelos postulados do liberalismo político, filho da ilustração. No entanto, a premência de se erigir uma nação dos escombros da colônia serviu de justificativa para as diretrizes conservadoras adotadas na política brasileira. Por extensão, também serviu de consolo para a consciência de nossa classe pensante (que parecia sentir o desacordo do país) a crença de que, sem o amparo dos setores dominantes, não conseguiria se encaixar em uma ordem social oligárquica que, claramente, não lhe reservava lugar.

Nesse quadro conturbado, havia surgido o romantismo, inicialmente uma estética institucionalizada, a serviço da "invenção" da cultura nacional, que, aos poucos, foi experimentando em seu cerne pequenas reações a seu programa central. O momento de nossa literatura que mais perfeitamente corresponde a essas pequenas fissuras no plano centralizado de nosso romantismo é representado precisamente pela geração ultrarromântica de Bernardo Guimarães. Composta por poetas que, oficialmente, preservavam os mesmos postulados cívicos das gerações anteriores, mas, em círculos resguardados, realizavam uma literatura quase secreta que, apesar de não possuir meios de operar uma revolução em nossas letras, vigorou em seus recessos escuros, até ser redescoberta posteriormente.

Os ultrarromânticos parecem ter encontrado na licença concedida ao subjetivismo e em seu *status* de jovens desprovidos de posição na vida pública um meio de explorar as potencialidades da estética romântica sem a censura do compromisso com os interesses do Estado. Enquanto seus antecessores, representados pela geração de Magalhães, de certa maneira, colhiam do repertório romântico universal aquilo que era útil ao país, os estudantes de São Paulo da geração de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães puderam regalar-se com as fantasias insólitas de Hoffmann, com a iconoclastia de Byron, com o sensualismo de Musset, com a ironia de Heine, com o medievalismo fantástico de algumas obras de Hugo e, mesmo, com o lado mais desestabilizador de obras modelares de todo o romantismo, como da jocosidade de Rabelais e da aniquilação dos limites entre gêneros operada por Shakespeare. Essas manifestações pouco adequadas ao plano do romantismo cívico – para o qual

foram mais úteis postulados conservadores como o cristianismo de Chateaubriand e o nacionalismo implícito no historicismo de Walter Scott e Herculano – possivelmente só puderam ser exploradas com liberdade no espaço resguardado das produções despretensiosas e das fantasias despropositadas de estudantes, sendo esquecidas assim que esses poetas entravam para a vida adulta. Não obstante, no caso de Bernardo Guimarães, as leituras da juventude se imprimiram com força em sua identidade poética, de maneira que suas criações grotescas se esquivaram das limitações do meio para ocupar lugar seguro em sua lírica.

Não se pode esquecer que a definição dos poetas ultrarromânticos como uma geração dentro de nosso romantismo é devida à historiografia literária. Para o quadro de sua época, as obras desses escritores seriam antes manifestações de exceção. Mesmo assim, houve certa dinâmica cambiante no que tange à transmissão das obras dos ultrarromânticos. Os poetas de São Paulo, por exemplo, constituíam um círculo fechado, tendo compartilhado influências e leituras de sua produção; a publicação da *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, em 1853 e, mais tarde, de sua *Noite na taverna* (1854), foram suficiente para que o poeta influísse sobre o estilo de outros escritores, já que sua obra era produto de influências românticas, como Byron, Musset e mesmo Hoffmann, que a essa altura começa a entrar em voga entre os leitores brasileiros devido a traduções e mesmo ao relativo desenvolvimento do mercado editorial no país. Mesmo assim, o romantismo oficial não se distanciara de suas formas iniciais – marcadas sobretudo pelo civismo, edificação moral e compromisso com a sociedade –, que sobreviveriam, mesmo que de alguma maneira renovadas até o final do romantismo, tendo imprimido marcas inclusive na poesia revolucionária de Castro Alves.

Por esses motivos, não se pode dizer que as inovações que o grotesco representa em Bernardo Guimarães – e que dão mostras da atividade de uma geração – tenham alterado os rumos da poesia brasileira. Por mais que sua lírica explore praticamente todas as potencialidades do grotesco romântico, as quais se nutrem de influên-

cias diversificadas da literatura de seu tempo, por mais que ela transforme em realidade muitos dos postulados inerentes ao romantismo universal – inclusive dando indícios do surgimento no Brasil de uma poesia flagrantemente em sintonia com a modernidade –, ela não foi suficiente para o estabelecimento do grotesco como força expressiva de nossa poesia, pelo menos não para as gerações vindouras.

Só com o impacto representado por Baudelaire entre os leitores brasileiros é que o grotesco se apresentará com vigor suficiente para ser incorporado inclusive pela cultura erudita. Os primeiros imitadores de Baudelaire em nossas terras, embora não tenham conseguido papel de destaque em nossa história literária, dão mostras de um modismo que irá render resultados bastante expressivos para os novos rumos de nossa lírica, principalmente quando se considera o grotesco. Afinal, não se pode pensar no papel que o grotesco ocupa em Cruz e Sousa sem recorrer a poetas anteriores e menores, como os "realistas", que, como o poeta catarinense, encontraram novas formas de expressão em Baudelaire, principalmente no que tange ao grotesco. Quando a obra de Cruz e Sousa surge em 1893, a despeito de ter sido vista como esdrúxula e causado certo burburinho, o terreno para suas incursões por novidades estéticas, inclusive pelo grotesco, já haviam sido preparadas pelo cultores de Baudelaire em nossas letras.

Comparando-se a geração de Bernardo Guimarães com seus pósteros, pode-se esboçar uma espécie de história do grotesco em nossa lírica. Essa história, contudo, apresenta um hiato, marcado pelo pouco vulto que os poemas desviantes de Bernardo Guimarães e seus companheiros tiveram na literatura da época (pelos motivos já mencionados) e pelo impacto que Baudelaire causou em nossos leitores.

O grotesco de Bernardo Guimarães praticamente ficou circunscrito a seu pequeno círculo de leitores entre os estudantes boêmios; além do mais, as reações ao romantismo por parte dos novos poetas que surgiram por volta de 1880 dificultou ainda mais que sua obra fosse levada a sério. Já as expressões do grotesco apresentadas por

Baudelaire, nascidas de operações sofisticadas de mistura de opostos, sinestesias, analogias e inversões e violência imagética, inspiraram a "nova poesia brasileira", acompanhando o influxo de outros chamarizes, mais atraentes para nossos poetas, como o erotismo, o satanismo, o exotismo, a iconoclastia – enfim, todos os elementos das *Flores do mal* passíveis de suscitar escândalo.

Desse modo, a história do grotesco em nossa lírica, no século XIX, conta com dois momentos: o romântico *strictu sensu* e o pós-romântico, sendo este último influenciado pela obra de Baudelaire.

Embora se notem diferenças quanto aos meios pelos quais esses dois estágios se estabelecem em nossa poesia, a própria categoria do grotesco une-os a um único fenômeno. Ora, Baudelaire configura sua lírica retomando muitos postulados do romantismo inicial e sua forma de grotesco em muitos pontos se conecta às manifestações do grotesco em todo o romantismo. O grotesco baudelairiano pode ser visto como continuidade à genealogia do grotesco, transubstanciada pelo seu estilo particular. Desse modo, categorias e temas já explorados pelo romantismo recebem novos contornos. Assim, temas românticos, como transcendência, ideal e genialidade, são filtrados de maneira a sobreviver aos ventos da modernidade que, com o poeta das *Flores do mal*, começam a soprar mais fortes, castigando as convenções do romantismo. O mesmo ocorre com categorias eleitas pelo romantismo, como o sublime e o grotesco, que nas operações vertiginosas de correspondências realizadas pela lírica baudelairiana, muitas vezes se confundem, atuando como veículos da surpresa e do estranhamento arrebatador.

Assim como as "Correspondances" de Baudelaire foram bebidas em fontes comuns ao conceito de *analogia* de Novalis e seu conceito de imaginação lembra os arabescos de Friedrich Schlegel, também o grotesco na lírica baudelairiana prende-se à essência do romantismo. Desse modo, a ampla ressonância que Baudelaire teve entre os poetas da segunda metade do século XIX acaba por ajudar a amarrar – sobretudo no que concerne ao grotesco – os laços entre os estilos dos herdeiros do romantismo e os postulados mais antigos desse movimento.

Não apenas Baudelaire chancela essa aproximação entre os poetas do fim do século XIX e os românticos originais; na verdade, as próprias implicações do grotesco permitem tal conclusão, já que suas formas, apesar de sujeitas aos períodos estéticos e objetivos que as determinam, prendem-se a uma mesma essência. No caso preciso da literatura brasileira, o grotesco, assim como outros elementos da lírica de Baudelaire, acabam por inocular no cerne da poesia de reação ao romantismo um vírus romântico que, posteriormente, a fará diluir-se em sua contradição ou inspirar novas correntes estéticas, como o parnasianismo e o simbolismo, sendo este último movimento reafirmação do espírito romântico em época finissecular.

A literatura brasileira, curiosamente, acaba encontrando na influência alienígena de Baudelaire a ponte que une gerações diferentes de poetas nacionais, configurando um quadro de incidências do grotesco quase homogêneo. A repercussão de Baudelaire em pouco tempo resultará na moda do *decadentismo* entre os poetas brasileiros, fenômeno com pontos em comum com o *mal do século* da geração de Bernardo Guimarães – dentre eles, as incursões pelos caminhos tortuosos do grotesco.

Um rápido passar de olhos sobre a produção dos poetas brasileiros que nas décadas de 1870 e 1880 colheram em Baudelaire impulsos novos para criação de uma poesia o mais distanciada possível do nosso romantismo tradicional revela que estamos diante de um espectro de autores menores. Independente de terem logrado certa projeção em sua época – sobre alguns deles inclusive se pronunciou Machado de Assis, que viu em seus esforços o esboço de um novo movimento –, pouco impacto parecem ter alcançado nomes como o de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier nos rumos de nossa literatura. Também pequena parece ter sido a qualidade de seus escritos, que muitas vezes são estilisticamente contraditórios e em poucas ocasiões transpõem as barreiras do modismo.

Interessam a nós, contudo, os poemas desses "baudelairianos" pelo fato de terem catalisado novas formas em nossa poesia, sobre-

tudo quando se considera o grotesco. Se em Bernardo Guimarães já brilha toda a constelação de astros sinistros do grotesco romântico, os poetas posteriores ao romantismo apresentam uma dicção diferenciada daquela categoria, já permeada, em muitos casos acidentalmente, pelas renovações que Baudelaire operou no grotesco romântico. Em Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier podem se entrever a volúpia do hediondo, a contaminação do aprazível pelo torpe, as zonas de convergência entre a beleza e o horror, heranças de Baudelaire, que ampliaram não só as fronteiras da beleza como do grotesco.

No mais, essa geração, indiretamente, prepara terreno para a aparição de um poeta singular em nossa lírica e que, a sua maneira, soube sofisticar a plasmação do grotesco conforme a trilha da harmonização entre contrastes agudos estabelecida pelas *Flores do mal* – esse poeta é Cruz e Sousa. Não podemos afirmar que Cruz e Sousa esteja vinculado intimamente aos poetas realistas e ao parnasianismo com laivos decadentes de um Wenceslau de Queirós ou Medeiros e Albuquerque. Esses poetas anteriores apenas devem sua menção ao fato de terem contribuído para formar o ambiente em que foi gestada a sensibilidade do poeta de *Broquéis*, mostrando que os maneirismos grotescos de Cruz e Sousa já encontravam amparo no meio letrado de sua época.

A má recepção dispensada a Cruz e Sousa quando sua obra se tornou pública não parece dever-se às imagens extravagantes de sua lírica, alentadas pelo decadentismo francês, visto que esses recursos já eram conhecidos pelo público coevo do autor, mas outros motivos, como a maneira particular com que Cruz e Sousa se apropriou do repertório baudelairiano e outros fatores de cunho social – como sua condição marginal, não só de negro como de participante de um grupo de literatos localizados na contracorrente da estética parnasiana, já triunfante à época da publicação de *Broquéis*.

Assim como Bernardo Guimarães, Cruz e Sousa está entre os poetas que mais contribuem para o entendimento do grotesco na lírica brasileira de orientação romântica. Sua importância na histó-

ria do grotesco em nossa poesia é assinalada pela força expressiva com que empregou esse recurso estético, recorrendo a ele de forma particular em sua *alquimia verbal*, em suas transmigrações sensoriais que, assim como operavam associações imprevisíveis nos conceitos, exploraram novas formas de beleza. O novo em Cruz e Sousa presta seus tributos ao grotesco, e revela nessa categoria nuanças diferentes das realizações de Bernardo Guimarães e do romantismo *strictu sensu.* Se o grotesco de Bernardo Guimarães prima por revelar ângulos oblíquos no riso, o de Cruz e Sousa gera uma forma de beleza em que é difícil distinguir o grotesco do sublime. Nesse ponto, Cruz e Sousa segue a trilha de Baudelaire, mas com passos muito particulares.

Como vimos, Bernardo Guimarães encerra uma etapa de grotesco em nossa lírica. Uma segunda terá início quando os abalos do *frisson* baudelairiano forem sentidos em nossa literatura. Elegendo-se a ótica do grotesco para avaliar o quadro de nossa literatura do século XIX, a geração dos poetas baudelairianos das décadas de 1870 e 1880 são um prelúdio para a eclosão da obra de Cruz e Sousa – que enceta uma segunda etapa do grotesco em nossa lírica, cujo vigor expressivo equipara-se ao de Bernardo Guimarães. Antes, porém, de adentrarmos o universo das alucinações de Cruz e Sousa, cabe dedicar algumas breves palavras aos poetas que testemunham a fixação das formas do grotesco baudelairiano na lírica brasileira.

7
Baudelaire e o catecismo do grotesco no Brasil

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés![1]

Baudelaire, "Une charogne"

Mulher! ao ver-te nua, as formas opu-
lentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas ju-
mentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Carvalho Júnior, "Antropofagia"

Quisera ser a serpe veludosa
Para, enroscada em múltiplos novelos,
Saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
E babujá-los e depois mordê-los.

Cruz e Sousa, "Lubricidade"

1 Então, ó minha beldade, dirás ao verme/ Que te comerá de beijos/ Que eu já guardei a forma e a essência divina/ De meus amores decompostos!

Crise romântica e antíteses realistas

Ao longo de todo o século XIX, a França fora o refúgio sob o qual as mentalidades brasileiras buscaram amparo e até fuga do quadro aparentemente inóspito de nossa vida cultural, à margem dos progressos das modernas civilizações do Ocidente. Em parte, acatando o conselho de um francês, Ferdinand Dennis, aprendemos a estetizar o que havia de específico em nossa terra, abrindo assim caminho para a "invenção" do romantismo e do *ser brasileiro.* Isso é verdade, sobretudo quando se considera a influência das sugestões feitas pela obra de Dennis, *Nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie*, de 1824 (Wolf, 1955, p.XV), no que concerne ao elogio do específico da terra na poesia brasileira. Durante o romantismo, tomaremos a França como prisma para o mundo; por traduções francesas, as literaturas de outros países chegaram a nossos olhos e ajudaram a configurar nosso próprio quadro literário. Será com a França também que aprenderemos a reagir nos momentos em que as formas estéticas estabelecidas cansarem nossa sensibilidade; é nesse ponto que se constata que, se a França chancelou a incursão do Brasil pelo romantismo, ela também forneceu ao país os modelos de reação ao sentimento de uma crise romântica.

Nesse contexto, o veneno de *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, é inoculado em nossas letras, gerando, primeiramente – como mostra Glória Carneiro do Amaral, no estudo *Aclimatando Baudelaire* (1996) –, traduções, datadas da década de 1870, até render frutos na obra de poetas entusiasmados pelas galantes extravagâncias do poeta francês.

O Brasil também foi sensível ao *frisson nouveau* que *As flores do mal*, por sua primeira edição em 1857, causou na literatura francesa. Estabelecendo-se aqui, contudo, mais de dez anos depois, as flores mórbidas de Baudelaire já chegam cultivadas pelo sucesso em outros países europeus e com o suporte da cultura francesa, tornando-se, em pouco tempo, um exótico galicismo cultivado por nossos jovens letrados.

A ampla difusão de Baudelaire em nosso país é sintoma de uma

série de vicissitudes apresentadas por nossa cultura a essa época. As doutrinas do progresso começam a se difundir no país, o que, possivelmente, despertou um gosto, mesmo que cauteloso, por novidades. Na ordem político-social, o quadro representado pela monarquia e pelo escravagismo não conseguia mais esconder seu descompasso em relação às ideologias liberais europeias. Nossos jovens intelectuais seduziam-se pelas ideias abolicionistas e republicanas – o antiescravismo contava inclusive com a celebridade da poesia de Castro Alves –, e as mudanças por eles almejadas demandavam a exteriorização em uma forma estética. Nesse contexto, foi quase imediata a associação da estética romântica com o regime monárquico, o que franqueou que os que enxergavam signos retrógrados na ordem política brasileira tomassem o romantismo como a vertente artística desse atraso. Mesmo as elites já demonstravam cansaço com as criações românticas pelo que nelas havia de passadista. Não que esses setores, mormente reacionários, aspirassem a uma revolução; a associação do romantismo ao passado, para eles, era incômoda, já que, na segunda metade do século XIX, as aspirações pelo progresso se acentuavam.

Não demoraria muito para ser abolida a escravatura, proclamada a República e as tendências realistas tornarem-se estética oficial de nossa cultura; eventos que dariam a impressão de estar o Brasil, finalmente, seguindo os rumos do progresso e se inserindo na ordem capitalista mundial.

Antes, porém, o que se encontra no âmbito de nossas letras é uma reação generalizada a muitos dos aspectos do romantismo; no âmbito da prosa, a literatura brasileira não tardaria muito a presenciar o triunfo da ficção realista e naturalista que na França já tivera manifestação estética nos romances de Zola e era sustentada pela moda positivista inspirada pela sociologia de August Comte e também pelas doutrinas científicas de orientação biológica de Darwin, Spencer e Haeckel. Como o realismo na Europa se opunha abertamente ao romantismo, tudo que parecia se colocar distante dos estereótipos românticos foi utilizado na configuração das estéticas de reação no Brasil.

Afrânio Coutinho assim contextualiza a época iniciada por volta de 1870, quando o realismo e as estéticas a ele aparentadas (naturalismo e parnasianismo) caíram nas graças das mentalidades ocidentais:

> De modo geral, 1870 marca no mundo uma revolução nas ideias e na vida, que levou os homens para o interesse e a devoção pelas coisas materiais. Uma geração apossou-se da direção pelas coisas materiais. Uma geração apossou-se da direção do mundo, possuída daquela fé especial nas coisas materiais. É a geração do materialismo, como a denominou, em um livro esplêndido, o historiador americano Carlton Hayes. A revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento dos homens e daí passou à sua vida, ao seu mundo e aos seus valores. Intelectualmente, a elite apaixonou-se do darwinismo e da ideia da evolução, herança do romantismo e, de filosofia, o darwinismo tornou-se quase uma religião; o liberalismo cresceu e deu os seus frutos, nos planos político e econômico; o mundo e o pensamento mecanizaram-se, a religião tradicional recebeu um feroz assalto de livre-pensamento. Essa era do materialismo (1870-1900) foi uma continuação do iluminismo e do enciclopedismo do século XVIII e da revolução, acreditou no "progresso" indefinido e ascensional e no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial. Acreditou no impulso humanitário, conciliando a educação da massa e o socialismo com o culto do poder político e da glória militar e nacional. As massas emergiram ao plano histórico, de posse dos progressos materiais e políticos. (Coutinho, 1955, p.16)

A sedução pelo realismo, que caracteriza esse contexto de mudanças, determinou a maneira como Baudelaire foi lido e incorporado às obras dos escritores brasileiros nesse primeiro momento.

À poesia romântica, de acentos exageradamente sentimentais, parecia estranha a poesia de Baudelaire, cujo erotismo satânico, elogioso do vício, em que se observa uma crueldade requintada – semelhante à presente nos quadros de Delacroix (pintor, aliás, muito elogiado por Baudelaire em seus textos críticos) –, fascinou muitos dos jovens poetas brasileiros. Ao lado de elementos tipicamente

baudelairianos, esses jovens elegem como modelo as novas ideologias científicas; a partir do sincretismo dessas duas influências, criaram uma poesia de sensualismo carnal vigoroso, com matizes sádicos. Nomes como os de Teófilo Dias e Carvalho Júnior podem ser destacados dentre essa geração. Sua poesia expressava um erotismo cujas metáforas bestializantes e o tom violento tornaram-se praxe no uso dos jovens líricos dos anos 1880. Esse vocabulário, apesar de novidade no quadro nacional, não era de todo original, visto parecer reprodução e adaptação da linguagem baudelairiana presente em poemas como "Une charogne" ou "Le Léthé" – os atributos eróticos da mulher são aqui evocados de forma carnal e explícita, diferentemente do erotismo romântico então conhecido, em que a suavidade e recato buscavam a expressão da beleza incorporada no inacessível e etéreo.

Embora a poesia baudelairiana desses anos componha um fenômeno de pouco vulto em nossa literatura, ela parece ter dado sua contribuição a etapas mais vigorosas de nossa história literária; por exemplo, o erotismo de Cruz e Sousa, como aponta Péricles Eugênio da Silva Ramos, apresenta motivos comuns a essa geração, podendo-se identificá-lo não apenas com influências diretamente baudelairianas, mas também com leituras dos realistas brasileiros (Ramos, 1965, p.25).

Glória Carneiro do Amaral cita como primeiros registros da presença de Baudelaire em nosso cenário literário, traduções de poemas de *As flores do mal* publicados na década de 1870. A primeira delas, uma tradução de "Le Poison", de autoria de Luís Delfino, manteve-se inédita até sua reprodução na edição de 25/12/1934, do *Jornal do Comércio*, sob os auspícios de Félix Pacheco. No ano seguinte, 1872, Carlos Ferreira coliga ao volume intitulado *Alcíones* uma paráfrase de sua autoria do poema "Le Balcon" sob o título de "Modulações". Em 1874, as *Flores transplantadas*, de Regueira Costa, apresentam uma tradução de "Le jet d'eau", em uma obra cujos poemas já atestam a influência de *As flores do mal* (Amaral, 1996, p.34-9).

Apesar dessas primeiras demonstrações de tributos prestados à

obra de Baudelaire, os primeiros poemas autônomos nutridos em *As flores do mal* serão criados por Carvalho Júnior (1855-1879), poeta morto prematuramente em decorrência de problemas cardíacos. Sua obra, nunca compilada em vida, foi publicada sob os cuidados de Arthur Barreiro, que, em 1879, reúne seus poemas sob o título de *Hespérides* e acrescenta ao volume uma peça de autoria de Carvalho Júnior, de nome *Parisina*, sendo esse o título do volume que comporta toda sua obra.

O jovem poeta, apesar da pequena produção, abreviada ainda mais pelos poucos anos de vida, será emblemático entre os poetas de sua geração; a agressividade de seus versos despertará a atenção de alguns críticos desde a publicação de sua obra. Desse modo, os usos do material de origem baudelairiana em sua poesia são exemplares para o entendimento das práticas de outros dois poetas sintonizadas com o espírito "realista" de Carvalho Júnior – Teófilo Dias (1854-89) e Fontoura Xavier (1856-1922).

As novidades trazidas por esses escritores antirromânticos, nutridos pela estética de Baudelaire, valeram-lhes a atenção da crítica da época, tendo Machado de Assis escrito um ensaio a respeito dessa poesia em 1879. No texto intitulado "A nova geração", Machado afirma ver nessas manifestações poéticas o gérmen de um novo movimento literário, reconhecendo neles, no entanto, pouca identidade mútua, exceto no que tange à negação ao romantismo (Machado apud Carollo, 1980, p.142-3).

Se podemos nos referir a esses poetas como representantes de uma geração, devemos tal possibilidade a Machado de Assis, que, no referido ensaio, os trata como parte de um mesmo fenômeno, preparando terreno para as classificações futuras feitas pela crítica, como a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que os vê como representantes de uma "Poesia realista urbana", uma tendência, segundo o autor,

> realista que, baseada na observação, não admitia a "idealização romântica"; nessa poesia certos temas, tratados pelos românticos de maneira espiritual ou discreta como o do amor, descambam agora, violenta-

> mente para o sexo; pormenores, que não se acreditava possuírem interesse poético, são expostos em toda a sua crueza ou inexpressividade. (Ramos apud Coutinho, 1955, p.289)

A explicitação dos aspectos violentos do desejo, a postura combativa frente às frialdades da poesia romântica e a lente de aumento incidida sobre os fenômenos da matéria levaram essa poesia a ser conhecida na história literária como realista. Estabelecendo-se na década de 1880 – Carvalho Júnior é publicado em 1879, as *Fanfarras*, de Teófilo Dias, em 1882, e *Opalas*, de Fontoura Xavier, em 1884 –, essa poesia é parte do fenômeno da eclosão das tendências realistas em nossa literatura; as quais renderiam ainda frutos mais vigorosos na ficção naturalista e, em poesia, no parnasianismo.[2]

Machado de Assis, em "A nova geração", demonstra oposição à tendência vigente em seu tempo de se conceber Baudelaire como autor realista. A eleição de Baudelaire como farol dessa poesia antirromântica possivelmente está entre os parâmetros que levam Machado, malgrado enxergue valor em suas intenções, a tomar os novos poetas por autores contraditórios:

2 Péricles Eugênio da Silva Ramos coloca a *poesia realista urbana* como parte dos fenômenos de reação ao romantismo, que desde fins da década de 1870 já surgiam em nossa literatura. O autor lembra que, paralelamente à poesia realista de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier, fenômeno das regiões Sudeste e Sul, surge no Nordeste a chamada *poesia científica*, lírica de cunho filosófico-científico que buscava extrair motivos poéticos das tendências materialistas que ocupavam o ideário intelectual da época. Essa poesia tem em Martins Júnior seu principal divulgador; é de sua autoria o programa dessa proposta estética, presente na obra *A poesia científica* (1883). Martins Júnior, entusiasta do positivismo e das ciências naturais, tentará criar uma lírica na qual a verdade científica substitua as fantasias românticas. Apesar de não ter feito grande vulto em nossa história literária, não esteve sozinho em sua empreitada; o poeta tinha relações estreitas com Silvio Romero, que também praticara a essa época uma poesia de caráter filosofante e cientificista (Ramos apud Coutinho, 1955, p.288). Além da poesia realista dos poetas influenciados por Baudelaire, Péricles Eugênio da Silva Ramos ainda reconhece uma vertente rural; essa marcada por um bucolismo descritivo, tendendo para a objetividade ornamental (Ramos apud Coutinho, 1955, p.296).

> Qual é, entretanto, a teoria e o ideal da poesia nova? Esta pergunta é portanto mais cabida quanto que uma das preocupações da recente geração é achar uma definição e um título. Aí, porém, flutuam as opiniões, afirmam-se as divergências, domina a contradição e o vago; não há, enfim, um verdadeiro prefácio de *Cromwell.* Por exemplo, um escritor, e não pouco competente, tratando de um opúsculo, uma poesia do Sr. Fontoura Xavier (prefácio do *Régio saltimbanco*), afirma que este poeta "tem as características acentuadas da nova escola, lógica fusão do realismo e do romantismo, porque reúne fiel observação de Baudelaire e as surpreendentes deduções do velho mestre Victor Hugo". Aqui temos uma definição assaz afirmativa e clara, e se inexata em parte, admiravelmente justa como objeção. Digo que em parte é inexata, porque os termos Baudelaire e realismo não correspondem tão inteiramente como ao escritor lhe parece. Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista – *cette grossière épithète* escreveu ele em uma nota. (Assis apud Carollo, 1980, p.142-3)

A nota à poesia de Fontoura Xavier à qual Machado de Assis faz referência foi composta de acordo com um lugar-comum da época que atribui a Baudelaire características realistas. Machado, ao questionar tal interpretação, supera inclusive o horizonte de leitura dos próprios poetas realistas dos quais seu ensaio trata. Já que eles próprios viram em Baudelaire notas de realismo, muitas vezes onde havia exacerbações de postulados românticos, mesmo que apresentados sob novas roupagens.

Um exemplo é comprovado pelo poema de Carvalho Júnior "Profissão de fé", no qual, como aponta o estudo de Glória Carneiro do Amaral, apropria-se da imagética do poema "L'Idéal", de Baudelaire, para compor um tributo ao lirismo realista, principalmente no que se refere à descrição crua e violenta da mulher em oposição aos pudores e idealizações românticas. O vigor da mulher carnal surge como materialização realista de uma oposição às pálidas e letárgicas virgens românticas, vistas por Carvalho Júnior, como reconhece Glória Carneiro do Amaral e leitores clássicos desse poema como Machado de Assis e Antonio Candido (ambos citados pela autora), como indícios da morbidez que cercearia o ro-

mantismo, aos olhos dos realistas (Amaral, 1996, p.73-82). Eis o célebre soneto de Carvalho Júnior:

> Odeio as virgens pálidas, cloróticas
> Belezas de missal que o romantismo
> Hidrófobo apregoa em peças góticas,
> Escritas nuns acessos de histerismo.
>
> Sofismas de mulheres; ilusões óticas,
> Raquíticos abortos de lirismo.
> Sonhos de carne, compleições exóticas,
> Desfazem-se perante o realismo.
>
> Não servem-me esses vagos ideais
> Da fina transparência dos cristais,
> Almas de santa e corpo de alfenim.
>
> Prefiro a exuberância dos contornos,
> As belezas da forma, seus adornos,
> A saúde, a matéria, a vida enfim.
>
> (Carvalho Júnior apud Amaral, 1996, p.73)

Nesse poema, declaradamente programático (trata-se de uma "Profissão de fé"), Carvalho Júnior se insurge contra a poesia romântica, contrapondo a fragilidade de suas quimeras ao viço das imagens carnais do realismo. A perspectiva escolhida pelo poeta para sua negação ao romantismo e encômio ao novo estilo incide sobre a mulher, no âmbito da contemplação erótica. As reflexões estéticas que suscitam o poema, presas a um ângulo de visão quase voyeurístico e movidos por uma revolta juvenil, não permitem que o poema alcance, como já dissera Antonio Candido e Glória Carneiro do Amaral, as dimensões de seu modelo – o soneto "L'Idéal", de Baudelaire:

> Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes
> Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,

Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.

Je laisse à Garvani, pöete des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pales roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans![3]

(Baudelaire, 1961, p.21)

Como já foi dito sobre esse poema no 3º capítulo de nosso estudo, "L'Idéal", parece não se limitar a uma crítica ao romantismo, mas consiste em uma forma de reclamar à poesia dos novos tempos as dimensões da eternidade que envolviam as obras de arte do passado. Baudelaire se insurge contra a mediocridade de sua época, independente de se oriunda do romantismo ou das tendências realistas – sua ambição é ver surgir uma nova arte que se equipare à dos antigos já preservadas pela eternidade. Nesse sentido, Baudelaire exacerba a ambição romântica pelo absoluto e pelo transcendente, acessíveis apenas à arte. Se em seu poema manifesta o des-

3 "Jamais serão essas belezas de vinhetas,/ Produtos avaros, nascidos em século mesquinho,/ Estes pés aos borzeguins, estes dedos às castanholas,/ Que irão satisfazer um coração como o meu./ Eu deixo a Garvani, poeta das cloroses,/ Seu rebanho gorjeante de belezas de hospital/ Pois nunca pude encontrar entre essas pálidas rosas/ Uma flor semelhante ao meu vermelho ideal./ O que falta a este coração profundo como um abismo,/ Sois vós, lady Macbeth, alma possuída pelo crime,/ Sonho de Ésquilo exposto a toda sorte de climas;/ Ou bem, tu, grande Noite, filha de Michelangelo,/ Que te contorces pacatamente numa pose estranha/ Teus atrativos elaborados para as bocas dos Titãs!" (tradução livre de nossa autoria).

contentamento com o romantismo vigente em sua época, esse se deve justamente ao fato de as criações de seus contemporâneos não terem atingido uma ambição romântica por excelência.

Carvalho Júnior tem horizontes de intenções e de representação plástica mais estreitos que os de Baudelaire, tendo extraído do poeta francês apenas o que lhe convinha – no caso presente, a retórica agressiva e a revolta contra o atual estado da arte praticada por seus contemporâneos. Baudelaire busca no estatuário e na literatura renascentistas, assim como no repertório mítico composto pelas cosmogonias e tragédias clássicas, o contraponto à arte de sua época, fadada ao esquecimento por sua falta de força. Já Carvalho Júnior encontra no retrato ultramaterial da mulher a configuração de uma estética sadia, oposta às fantasias românticas, consideradas enfermas.

Mesmo que a geração de Carvalho Júnior tenha como objetivo legitimar-se como praticante de uma poesia realista, a inspiração tomada a Baudelaire implica características aparentadas ao romantismo e que antecipam, de alguma forma, elementos que se tornariam praxe na lírica simbolista brasileira, sobretudo na poesia de Cruz e Sousa. A matéria erótica é a principal zona de contato entre os líricos realistas e o poeta de *Broquéis*; tanto aqueles, quanto este, intoxicaram-se com o sensualismo decadentista de *As flores do mal*, em que a hediondez e a atração sexual se misturam em imagens grotescas que materializam o desejo – *as lúbricas jumentas* do soneto "Antropofagia" de Carvalho Júnior lembram as *serpentes* presentes em poemas de Cruz e Sousa como "Lubricidade" e "Dança do ventre", ou os "capros aromas" exalados pela mulher de "Lésbia".

Poder-se-ia aventar que as semelhanças entre as construções plásticas dos poetas realistas brasileiros e as de Cruz e Sousa se expliquem pelo intercâmbio de influências que teriam legado à poesia do poeta catarinense elementos de uma alçada distinta da representada pelos expedientes da literatura romântica ou simbolista. No entanto, essa herança do erotismo baudelairiano, presente também em escritores franceses, como Lautréamont e Huysmans, parece ligar-se à tradição do romance gótico inglês, em que o asco e o medo tomavam corpo em muitos dos *leitmotivs* eróticos, sínteses do *belo* e do *horrível*

(Praz, 1994). A esse erotismo, pode-se designar *grotesco*, visto basear-se em contrastes e buscar expressão pelo horrendo e estranho.

Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965), essa geração configura o pré-simbolismo no quadro das letras nacionais. Ao se levar em consideração a elaboração da matéria erótica do viés grotesco, manifestado pela animalização de aspectos humanos e apelo à violência e ao asqueroso, observa-se a proximidade entre Cruz e Sousa e Baudelaire. No entanto, as semelhanças são apenas superficiais, posto que os poetas autoproclamados realistas não se nutriram da atmosfera mística existente em Baudelaire. O mal e a diluição do ser no vício, presentes no erotismo de *As flores do mal*, fazem parte de um programa poético pessimista, reflexo da consciência de um cristianismo falido. O erotismo maldito em Baudelaire deixa entrever a volúpia do pecado e do mal.

Aqui, ao contrário, o sensualismo é satânico, e satanismo pressupõe crença em Deus – portanto, há nessa temática algo de religioso. Cruz e Sousa aproxima-se de Baudelaire nesse aspecto, pois as formas terríveis que o erotismo assume em sua poesia parecem muitas vezes expressar a tensão angustiante entre o desejo e o mal, sendo que não raras vezes se encontram nesses poemas palavras que remetem a campos semânticos ligados à morte e à dor. Nos poetas realistas, de modo geral, o "baudelairianismo" está submetido a teorias de Darwin e Spencer; o cientificismo tomou dessa matéria erótica apenas o que há de material. As bestas, comparadas ao desejo, promovem a animalização do humano, não com o objetivo de demonstrar o caráter maldito da atração erótica nem de ressaltar a beleza que há no sinistro, mas sim de dar relevo aos aspectos materiais inferiores do homem, com o objetivo de negar a aspiração ao amor inefável dos românticos.

A leitura de um poema de Baudelaire pode nos dar a dimensão de seu projeto estético e o papel desempenhado pelo erotismo no plano poético de *As flores do mal.* O poema mais comumente associado aos realistas brasileiros é "Une charogne", que parece estar entre os poemas de Baudelaire que sugeriram as metáforas bestializantes e agressividade erótica a poetas como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fon-

toura Xavier; no entanto, a leitura de "Une charogne", se cotejada a de alguns dos poemas mais célebres de nossos realistas, apresenta uma série de implicações que escaparam às suas criações:

Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infame
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes em l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre olein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme um épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût que le corps, enflè d'un souflle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rhythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Un ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épaint le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle que vous serez, ô la reine des graces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasse,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés![4]

(Baudelaire, 1961, p.29)

---

4 Uma carniça// Lembra-te do objeto que vimos, minha alma,/ Naquela bela manhã de verão tão doce:/ Ao redor de um caminho uma carniça infame/ Sobre um leito semeado de seixos./ As pernas para o ar, como uma mulher lúbrica,/ Ardendo e transpirando venenos,/ Aberto de uma forma desleixada e cínica,/ Seu ventre pleno de exalações./ O sol brilhava naquela podridão,/ Como se a fim de a cozinhar ao ponto,/ E de devolver ao cêntuplo à grande Natureza/ Tudo o que ela reunira./ E o céu olhava a carcaça soberba/ Como uma flor que se desabrocha./ O fedor era tão forte, que sobre a grama/ Chegaste quase a desmaiar./ As moscas zumbiam sobre o

"Une charogne" encontra no motivo aparentemente banal da lembrança de uma carcaça apodrecendo ao sol, vista durante um passeio romântico em uma tarde de verão, o estopim para reflexões sobre a mutabilidade do tempo, a transitoriedade da beleza e a morte, desenvolvidas por meio de uma retórica que reveste a descrição de uma cena hedionda com uma linguagem ironicamente galante. "Une charogne" pode ser lido da perspectiva de demonstração estética de postulados desenvolvidos por Baudelaire em suas reflexões sobre a arte moderna. No centro da teoria sobre a modernidade, presente em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire vê como elemento de legitimação da beleza moderna a composição da obra de arte com os elementos que remetam ao eterno que se insinuam nas impressões cotidianas (Baudelaire, 1961, p.1154). Em consonância com tais premissas, Baudelaire vê desdobrar-se no interior da carniça todo um microcosmo no qual se manifestam metonimicamente processos que envolvem a existência.

"Une charogne" utiliza os contrastes para a composição de seu universo. Elevado e baixo, sublime e grotesco não se distinguem no poema; pelo contrário, são apresentados como categorias que sustentam a expressão e intensificam as potencialidades uma da outra.[5] É o que ocorre, por exemplo, na seguinte passagem, na qual é

---

ventre podre,/ De onde saíam negros batalhões/ De larvas que escorriam como um líquido espesso/ Ao longo desses trapos vivos./ Tudo isso descia, subia como uma vaga,/ Ou se esguichava gasoso;/ Ou como se o corpo, insuflado por um sopro vão,/ Vivesse a se multiplicar,/ E esse mundo oferecia uma estranha música,/ Como a água corrente e o vento,/ Ou a semente que um moleiro em um movimento rítmico/ Agita e devolve ao seu buraco./ As formas esvaíam-se e não eram mais que um sonho,/ Um esboço lento a vir,/ Sobre a tela esquecida, e que o artista conclui/ Apenas de memória/ Atrás das rochas uma cadela inquieta/ Nos observava com um olhar zangado,/ Esperando o momento de reaver o esqueleto/ O pedaço que ela largara./ – Pois tu serás semelhante a esta imundice,/ A esta horrível infecção./ Estrela de meus olhos, sol de minha natureza,/ Tu, meu anjo e minha paixão!/ Sim! Assim será, ó rainha das graças,/ Depois dos últimos sacramentos,/ Quando fores, sob a erva e as florações/ Mofar entre as ossadas./ Então, ó minha beldade, dirás ao verme/ Que te comerá de beijos/ Que eu já guardei a forma e a essência divina/ De meus amores decompostos! (Tradução livre de nossa autoria)

5 Como se pretende demonstrar no capítulo seguinte, a convivência do grotesco com o

apresentada a carcaça em retrato detalhado e são feitos apontamentos sobre sua relação com o cenário que a envolvia:

> Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
> Brûlante et suant les poisons,
> Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
> Son ventre plein d'exhalaisons.
>
> Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
> Comme afin de la cuire à point,
> Et rendre au centuple à la grande Nature
> Tout ce qu'ensemble elle avait joint;
>
> Et le ciel regardait la carcasse superbe
> Comme une fleur s'épanouir.
> La puanteur était si forte, que sur l'herbe
> Vous crûtes vous évanouir.

Inicialmente, a descrição da carniça se configura presa à esfera do grotesco; as primeiras metáforas utilizadas para construir sua imagem flertam com a esfera do obsceno – a carniça lembra uma mulher lúbrica, com as pernas levantadas para o ar. Posteriormente, a descrição resvala em uma abjeção tão peculiar, que os atributos da carniça ganham outros significados, sendo associados por meio dos adjetivos *nonchalante* (desleixada) e *cynique* (cínico). Tal uso vocabular lúdico confere personalidade ao corpo sem vida que apodrece ao sol, configurando uma realidade singular, possível apenas nas instâncias do discurso grotesco.[6]

---

sublime é pedra de toque nos usos do grotesco em Cruz e Sousa, o que atesta a empatia entre a obra do poeta catarinense e o espírito de *As flores do mal*.

6 Baudelaire sempre primou pelas associações sofisticadas entre nomes em sua lírica. Os adjetivos, em particular, sempre surgem conferindo nuanças surpreendentes aos substantivos aos quais são relacionados na obra do poeta francês. Por meio dessa prática, nascem as imagens inusitadas que caracterizam sua lírica, originárias de uma união de contrastes que permite que se ouçam ecos de conceitos antagônicos nas construções de Baudelaire. Curiosamente, esse uso singular da adjetivação parece ter feito escola no Brasil, como denunciam muitas construções de Cruz e Sousa (e, mais

Na quadra seguinte, o sublime desponta no poema; primeiramente, pelo *tópos* do elevado e celestial, na referência ao sol ardendo sobre a carniça (*"Le soleil rayonnait sur cette pourriture")*; depois, o calor solar que parece consumir o corpo morto evoca o ciclo de renovação da natureza *("Et rendre au centuple à la grande Nature/ Tout ce qu'ensemble elle avait joint"*), trazendo ao poema a dimensão elevada do cósmico, para em seguida imprimir as nuanças do absoluto na relação íntima entre o baixo (a carniça) e o elevado (o céu), no momento em que o poema descreve o céu como testemunha do espetáculo oferecido pela carcaça, que, a seus olhos, desabrocha, em uma imagem contraditoriamente bela: como uma flor (*"Et le ciel regardait la carcasse superbe/ Comme une fleur s'épanouir"*). Ante um espectador tão elevado quanto o próprio céu, a carniça também se sublima, sendo definida como uma carcaça soberba (*"carcasse superbe"*).

Como se pode notar, o discurso de Baudelaire explora ao máximo as potencialidades da ironia, operando mesmo vicissitudes e transcendências conceituais. A carniça revela-se um espetáculo natural superior ao simples fascínio pelo horror – que normalmente se esperaria de tal quadro –, mas como uma beleza ambígua, incômoda e com aberturas para o eterno, elementos comuns à fruição do sublime. A junção do baixo ao elevado, nas estrofes seguintes, tem correspondência no estabelecimento de relações empáticas entre conceitos antagônicos. Na sequência do poema, os contrastes evoluem da esfera plástica para a conceitual, seguindo a esteira da imagética do cósmico.

No ventre da carniça, vida e morte surgem amalgamadas em um ciclo de renovação e, em tal sintonia, colocam-se como simula-

---

tarde, de Augusto dos Anjos). Possivelmente, o mediador entre tais práticas de Baudelaire e as dos poetas brasileiros tenha sido o conceito de correspondências, difundido pelo poeta de *As flores do mal*, e que fez escola entre os simbolistas. Cruz e Sousa, simbolista, com certeza nutriu-se dos postulados das analogias sofisticadas, já Augusto dos Anjos deve ter encontrado nas analogias vertiginosas meios de expressar os nexos entre conceitos demandados pelo elemento cósmico que reside em sua poesia.

cros uma da outra. Isso é flagrante quando é feita referência às larvas entrevistas nos sulcos abertos no ventre podre da carniça que, com seus movimentos ondulantes, semelhantes às vagas (“*tout cela descendait, montait comme une vague*”), parecem fornecer não apenas vida, como também multiplicidade à carcaça:

> Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
> D'où sortaient de noirs bataillons
> De larves, qui coulaient comme um épais liquide
> Le long de ces vivants haillons.
>
> Tout cela descendait, montait comme une vague,
> Ou s'élançait en pétillant;
> On eût que le corps, enflè d'un soufle vague,
> Vivait en se multipliant.

Nesse fragmento, Baudelaire une oposições conceituais agudas por nexos bastante sólidos. Os signos de morte como as moscas (*les mouches*), o ventre pútrido (*ce ventre putride*), o cromatismo negro (cor associada à morte) que tinge de macabro a massa informe das larvas (*noirs bataillons de larves*) e as próprias larvas, de maneira surpreendente são apresentados em analogia com conceitos aprazíveis e ligados ao campo semântico da vida. Ora, os movimentos das larvas são como as vagas, suaves, ou vaporosos, como um sopro de vida que anima a carniça. Nesse universo, a vida emerge da morte, em uma dinâmica na qual cada um desses conceitos está contaminado com a nódoa de seu oposto. Lembrando-se das definições de Bakhtin a respeito da inclinação da imagética do grotesco aos estágios limítrofes que expressam as zonas de intersecção entre vida e morte, fica fácil tributar essas junções contrastes presentes em “Une charogne” aos mecanismos do grotesco. No entanto, o poema parece apresentar algo inovador dentro das representações do grotesco, que se manifesta precisamente no reconhecimento das conotações telúricas latentes nas imagens vinculadas à putrefação que se expressa na transcendência do abjeto à esfera do cósmico,

transpondo o húmus ao excelso e unindo, consequentemente, o sublime ao grotesco.

A brutalidade da visão da putrefação é diluída nas impressões particulares do eu lírico em "Une charogne"; submetida à ótica que rege o poema, toda sua materialidade, aparentemente circunscrita à realidade inferior, desperta analogias com o universo dos conceitos superiores:

> Et ce monde rendait une étrange musique,
> Comme l'eau courante et le vent,
> Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rhythmique
> Agite et tourne dans son van.

A carcaça é um mundo misterioso, repleto de cifras secretas, intuídas pelo eu lírico ao contato com a música da putrefação, que, sublimada pela perspectiva cósmica que rege o contato com a carniça, revela-se como uma estranha música das esferas, operadora de analogias inacessíveis aos sentidos comuns – a música da carcaça é como a água corrente e o vento, ou o som do moleiro atirando grãos aos sulcos feitos na terra –, uma música, portanto telúrica, os sons de um mundo em constante destruição e recriação.

O impacto da contemplação da carniça sobre a sensibilidade é tão intenso que, conforme a música "estranha" proferida por aquele mundo revela os nexos invisíveis do universo, o próprio espetáculo oferecido pela carniça se dilui; sua materialidade torna-se etérea como o sonho:

> Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
> Un ébauche lente à venir,
> Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
> Seulement par le souvenir.

A materialidade brutal da carniça, nessa passagem, sofre uma gradação de transformações que chega a ponto de se diluir na forma imprecisa do esboço ainda não feito; existente apenas na esfera in-

teligível da memória: "Un ébauche lente à venir,/ Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève/ Seulement par le souvenir."

Como os contrapontos orientam o desenvolvimento de "Une charogne", após a completa sublimação do universo da carniça em esboço do ideal, o mundo exterior, material e ordinário, o mundo do transitório, se reafirma no poema, fazendo-o retornar das esferas para onde havia ascendido:

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Épaint le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

Uma cadela espreita inquieta, ansiosa pelo momento de reaver a carniça que o eu lírico, na companhia de sua interlocutora, observava no dia de verão que o poema busca na memória. Esse contraponto manifesta perfeitamente a tensão entre o transitório e o eterno, ancorando na instância do cotidiano as cismas sublimes que a carniça despertara.

Ao fim, as pulsões entre vida e morte, beleza e asco, baixo e alto, que são unidas em elos tensos ao longo do poema, revelam sua teleologia – "Une charogne" revela-se uma reflexão exemplar sobre a fugacidade da beleza, sujeita à ação do tempo e da própria morte; tema antigo na história das artes ocidentais, presente nas invectivas contra a vaidade da estética barroca, entrevistas no *memento mori* e nas *vanitas,* e, de certo modo, já passível de ser notada no *carpe diem* clássico. Nessa instância, a putrefação é descrita com certo requinte de crueldade que confere um toque de galanteria oblíqua ao poema, como se observa pelos fragmentos finais:

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle que vous serez, ô la reine des graces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasse,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

Aqui, os contrastes surgem de mãos dadas, na mais perfeita equação entre o asco e a atração, entre a brutalidade e a elegância – dando mostras dos recursos particulares pelos quais Baudelaire constrói sua forma de grotesco. O eu lírico vaticina o destino da beleza – retornar à terra na hediondez da decomposição. A beleza da mulher, interlocutora do poema, e a relação de afeto entre o eu lírico e ela são perceptíveis pelos vocativos a ela dirigidos: "estrela de meus olhos" ("*étoile de mes yeux*"), "sol de minha natureza" ("*soleil de ma nature*"), "meu anjo" ("*mon ange*") e "minha paixão" ("*ma passion*"). Tratam-se de fórmulas estereotipadas do discurso amoroso que contrastam com as inúmeras imagens macabras e hediondas e associadas à mesma mulher quando o destino de sua beleza encontra correspondência na carniça. Um exemplo da alquimia que transforma o abjeto em galante é perceptível na imagem do verme comendo de beijos o futuro cadáver da mulher amada, verme esse que será tomado como o confessor da "mulher-carniça". O verme revelará ainda que o eu lírico, sensível às analogias, já adivinhara, na putrefação dos corpos e na transitoriedade da beleza, o destino do amor – a decomposição.

"Une charogne" é um poema que opera na síntese entre atração e repulsa, uma reflexão sobre a finitude, demonstrada no triunfo do horror da morte sobre a beleza. Explorando matéria tradicional da lírica – a fugacidade da beleza e do tempo –, Baudelaire aponta esse motivo sob novos ângulos. A decomposição da beleza física é alegoria também da finitude da beleza em si, do amor e, por exten-

são, de todas as coisas. No entanto, "Une charogne" revela-se como um discurso de transcendência ao evidenciar nos processos de putrefação os nexos com as estruturas que regem o movimento de sucessão entre vida e morte na ordem cósmica. "Une charogne" revela nas formas da putrefação – materialização absoluta da transitoriedade – os contornos imprecisos do eterno.

De poemas como "Une charogne" nossos poetas realistas só parecem ter aproveitado os elementos plásticos, sobretudo os que indiciam uma associação entre a matéria erótica e o horror. A carniça não será para eles palco da colisão entre as forças antagônicas do universo, mas a metáfora chocante que torna visível o objeto de desejo; assim, os vermes não serão agentes da morte, manifestações da elegância ambígua que reúne o asco ao requinte, mas manifestação dos desejos devoradores do eu lírico. Poetas como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier compartilham de um repertório imagético de origem baudelairiana sim, mas de maneira particular, e até limitada se comparada às dimensões que tais imagens apresentam em seu contexto original.

A lírica de inspiração baudelairiana, nesse primeiro momento, inspirou metáforas sexuais agressivas, pautadas em um fagismo violento, no qual o eu lírico se coloca como força indômita, atiçada por impulsos ardentes, em vias de devorar seu objeto de atração, como comprova o seguinte poema de Carvalho Júnior:

Antropofagia

Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
Do meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolvo-te, e, convulso, ao seio meu t'estreito:

E ao longo do teu corpo elástico onduloso
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensa pululam meus desejos,

– os átomos sutis, – os vermes sensuais
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, – esplêndidos sobejos.

(Carvalho Júnior apud Ramos, 1965, p.44)

Aqui também se encontram os vermes devoradores e lúbricos como em "Une charogne" e a correlação entre a mulher e imagens grotescas. Lá, a carniça; aqui, referências à anatomia ofídica conferem formas bestiais ao corpo da mulher. Bestialidade essa, por sua vez, generalizada no desenvolvimento imagético do poema; também o eu lírico e seus desejos são animalizados – ele "dilata as ventas" e sente ímpetos de voracidade semelhante a "lúbricas jumentas". Em tal relação ele é predador, ela presa.

Esses usos metafóricos da lírica de Baudelaire aprendidos mediante a união de polos conceituais antagônicos se tornariam praxe entre os poetas realistas e, embora a natureza inovadora de tais associações demande trabalho estético, dificilmente seus resultados entre os realistas deixaram as superficialidades e convenções de uma poesia sensualista e rebelde.

Foram características tais que levaram Machado de Assis, falando sobre a poesia de Carvalho Júnior, a elaborar uma definição que parece servir também a outros poetas que configuram esse primeiro espectro da poesia de inspiração baudelairiana no Brasil. Sobre Carvalho Júnior, diz Machado: "Era poeta, de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse; mas, em suma, era poeta" (Machado apud Carollo, 1980, p.146).

Machado, logo em seguida, pronuncia-se sobre Teófilo Dias como um poeta diferente de Carvalho Júnior; isso porque, lembra Glória Carneiro do Amaral (1996, p.45), na época em que fora escrito o ensaio (1879), Teófilo Dias não tornara pública ainda sua obra mais sensível aos influxos de *As flores do mal* – o volume de

versos *Fanfarras* (1882). Machado de Assis, só pudera ler *Os cantos tropicais* e *Lira dos verdes anos*, publicados ambos em 1878, obras nas quais as influências de Baudelaire ainda são sutis.

Em *Fanfarras*, por exemplo, se encontraram poemas que denunciam as correspondências feitas por Teófilo Dias entre luxúria e impulsos lascivos e imagens animalescas agressivas; como comprova o célebre poema intitulado "A matilha" (Dias, 1965, p.74-5), no qual a imagem de cães de caça no rastro de uma presa

Pendente a língua rubra, os sentidos atentos
Inquieta rastejando os vestígios sangrentos
A matilha feroz persegue enfurecida,
Alucinadamente a presa mal-ferida

serve de alegoria para um ardor sexual violento que culmina no contato com a mulher desejada, em cuja boca, encontram-se o êxtase erótico e a consumação da caçada:

Toda a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora e anelante respira,
Até que finalmente, embriagada, louca
Vai encontrar a presa – o gozo – em sua boca.

Poesia priápica, conforme dissera Machado de Assis, erótica e violenta, composta para provocar escândalo em um ambiente literário ainda sensível às formas tradicionais do romantismo e curiosa frente às novidades artísticas das quais a obra de Baudelaire fazia parte – essa parece ser a definição mais apropriada para a chamada lírica realista brasileira.

Carvalho Júnior e Teófilo Dias, de fato, leem Baudelaire com olhos realistas; principalmente pensando-se no realismo não como um movimento ou fenômeno literário, mas como inclinação de sensibilidade, cujo surgimento é devido às seguintes condições, conforme se lê no segundo volume da obra *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho:

> O realismo [surge] sempre que se dá a união do espírito à vida, pela objetiva pintura da realidade [...]. Do mesmo modo, o naturalismo existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo barroco ou na ficção naturalista do século XIX. (Coutinho, 1955, p.14)

A exemplo do soneto "Profissão de fé", de Carvalho Júnior, os poetas realistas demonstram desgosto pelas espiritualizações românticas, pelas suas sentimentalidades, e buscam através da rebeldia criar uma poesia mais pautada nas impressões ditadas pelo mundo material do que pelo universo emocional. O que contradiz o projeto dessa geração é precisamente o fato de terem aprendido a nova estética com um poeta como Baudelaire; por mais que a *flaneurie* pelas ruas de Paris, os retratos distorcidos das mazelas humanas e a violência da expressão de Baudelaire tenham soado para Carvalho Júnior como antídoto para o subjetivismo romântico, o olhar de *As flores do mal* está muito distante da objetividade materialista aspirada no soneto programático do poeta brasileiro. O olhar baudelairiano sobre o real é impressionista, um olhar bastante particular que enxerga na realidade comum nexos com outros mundos que vivem além da experiência sensível, na imaginação, faculdade que, por sua vez, opera o transporte dos sentidos rumo ao desconhecido.

O Baudelaire dos realistas é um poeta satânico, rebelde e escandaloso, modelo perfeito para uma poesia que aspirava revolução e vanguarda estética. O que mais chama a atenção desses poetas em Baudelaire é o erotismo maldito. Eles extraem de Baudelaire o elemento sexual e agressivo para composição de uma lírica materialista e violenta. Esses poetas, buscando uma dicção realista, extirpam a matéria erótica do universo baudelairiano, separando-a do *leitmotiv* da precipitação no pecado e do imaginário místico-religioso que permeia *As flores do mal*. Todavia, a imbricação existente entre as construções plásticas e o projeto estético de Baudelaire constitui um todo inseparável, de modo a ser impossível utilizar-se dos elementos de sua lírica sem receber uma parcela que seja dos objetivos

centrais de sua lírica. Por exemplo, mesmo que estejam a serviço da descrição de energias materiais, as *lúbricas jumentas* de Carvalho Júnior ou os *cães* de Teófilo Dias entram para a poesia por processos de exploração de correspondências imaginativas localizadas em zonas bem próximas das fantasias e quimeras do romantismo. Mesmo que de maneira canhestra, esses poetas parecem demonstrar sensibilidade e certo pendor para a alquimia verbal, convertendo instintos invisíveis em bestas ferozes, cuja agressividade condiz com a violência de tais paixões. Com suas feras, Carvalho Júnior e Teófilo Dias também dão corpo ao invisível, operando sinestesias conceituais, como farão depois os simbolistas, renovando os usos estéticos do romantismo ao percorrer um caminho onde colheram muitas das flores de Baudelaire.

Baudelaire, portanto, ao servir de farol para nossos realistas, contaminou-os com elementos românticos, elementos esses dos mais vigorosos, pois sobreviveram ao *frisson* a que *As flores do mal* submeteram o romantismo, movimento que em Baudelaire assumiu feições novas, deixando suas marcas na poesia ocidental até bem recentemente; se não até hoje.

A contribuição desses poetas ao quadro da poesia brasileira, como se sabe, é muito pequena; contudo, significativa em muitos aspectos; sobretudo como atestado da transição do romantismo para as estéticas que, no fim do século XIX, desenhariam o cenário literário brasileiro. Surgida em um quadro de indefinição, essa poesia apresenta elementos que se tornariam comuns tanto na prosa naturalista, na poesia parnasiana e mesmo na estética simbolista brasileira. Dentre os elementos que o simbolismo irá compartilhar com essa poesia, e de especial interesse para o nosso estudo, é o desenvolvimento de metáforas compostas com recursos do grotesco.

Nos breves exemplos apontados em Carvalho Júnior e Teófilo Dias, as oposições representadas pelas tensões atração × asco, violência × erótico e humano × bestial estão postas em relevo e, com efeito, constituem basicamente a substância da poesia realista de inspiração baudelairiana. Esse sincretismo de polos antagônicos deve-se aos mecanismos do grotesco, sobretudo à maneira singular

com que Baudelaire, buscando as analogias mais surpreendentes, forçou os limites das associações metafóricas, aproximando as oposições de modo ainda não feito pelos românticos, concedendo ao grotesco, em consequência, novas dimensões. O grotesco, a partir de Baudelaire, liberta-se ainda mais das associações com o riso, ainda muito presente em suas manifestações no romantismo tradicional; torna-se cifra de operações analógicas complexas, não se apresenta isolado em categoria definível, mas se confunde com outras – mescla-se ao sublime e contamina o belo. Nossos primeiros baudelairianos ainda não chegaram ao ponto de explorar o grotesco nesse nível de complexidade, mas parecem já intuir a profundidade dessa categoria, quando, motejando os temas de Baudelaire, associam o grotesco à atração erótica, unindo o asco ao desejo. Eis sua contribuição à história do grotesco na lírica brasileira, confirmada pelo fato de as convenções grotescas de sua poesia erótica prepararem terreno para as imagens anômalas presentes nos simbolistas e principalmente em Cruz e Sousa, esse sim, um poeta sensível às nuanças da beleza do raro e do hediondo que Baudelaire apresentou à lírica, desenvolvendo antigos preceitos românticos.

Autópsia romântica no anfiteatro do realismo

Pode-se ainda dizer sobre os poetas realistas que a ambição antirromântica de sua estética parece não ter superado de todo os resquícios de romantismo nela presente; em alguns momentos, eles chegaram mesmo a, indiretamente, renovar as práticas românticas. Em parte, isso se deve à utilização que fizeram de Baudelaire como modelo de insurreição estética. A isso se acrescenta o fato de o ambiente em que se formaram esses poetas não estar completamente apartado do romantismo local, cujas influências ainda deitam sombra sobre suas produções. Ora, o mesmo Carvalho Júnior que esbraveja contra as virgens cloróticas dos românticos canta as impressões da alcova, como fizeram Castro Alves e Álvares de Azevedo (Amaral, 1996, p.82-5) e os vapores exóticos dos vícios, como fariam no futuro os simbolistas, além de ter escrito uma peça de nome *Parisi-*

na, homônima a uma obra de Byron. Teófilo Dias, sobrinho de Gonçalves Dias, não bastasse as influências recebidas do tio e de outros românticos (perceptíveis nas obras *Lira dos verdes anos* e *Cantos tropicais*), ainda aproveita em *Fanfarras* (considerado por alguns críticos como uma das primeiras manifestações de nosso parnasianismo) muitos elementos românticos. Dentre eles, vale mencionar o já citado poema "A matilha" que conta com uma estrutura bastante semelhante à das velhas baladas românticas, expressando a atmosfera de perscrutação obsessiva dos cães pela presa através de repetições de estruturas, rimas justapostas e cumulação nominal acentuada, que confere ritmo frenético aos alexandrinos que compõem o poema. Mas talvez o texto que mais denuncie as influências românticas sobre nossos realistas baudelairianos seja justamente um em que a matéria científica, ao menos plástica e tematicamente, está bastante evidente – trata-se do soneto "Estudo anatômico", de Fontoura Xavier:

Entrei no anfiteatro da ciência
atraído por mera fantasia,
e aprouve-me estudar Anatomia
por dar um novo pasto à inteligência.

Discorria com toda a sapiência
o lente, numa mesa, onde jazia
uma imóvel matéria, úmida e fria,
a que outrora animara humana essência.

Fora uma meretriz; o rosto belo
pude, tímido, olhá-lo com respeito
por entre as ondas negras de cabelo.

A convite do lente, contrafeito,
rasguei-a com a ponta do escalpelo
e não vi coração dentro do peito!

(Xavier, 1984, p.80)

Autor de *Opalas* (1884),[7] Fontoura Xavier parece compor o retrato típico do jovem homem de letras da época; leitor de Baudelaire, mas também de Álvares de Azevedo e Castro Alves – símbolos de rebeldias românticas diferentes; o primeiro, mito literário associado ao satanismo e ao egocentrismo iconoclasta, o segundo, poeta retórico e revolucionário –, ciente das doutrinas científicas de seu tempo, não se furtou a demonstrar admiração pelo romantismo de Hugo. Quando jovem fora boêmio, republicano, autor, aos 17 anos, de um poema antimonárquico chamado "O régio saltimbanco". Na maturidade, a despeito de certa propensão ao *dandysme*, foi diplomata comportado e de pena muda. Os poemas de Fontoura Xavier, todos compilados em *Opalas*, são versos de um jovem irreverente, de tendências rebeldes e entusiasta de Baudelaire, escritos naquela época em que os homens de bem se dão ao luxo de poetizar e sonhar com revoluções. O soneto "Estudo anatômico" comprova o sincretismo entre o apelo que as doutrinas filosóficas científicas e materialistas tinham entre a literatura da época e as ressonâncias do romantismo, asseguradas não apenas pelas influências de Baudelaire como pelo ambiente literário local.

Fontoura Xavier, assim como Carvalho Júnior e Teófilo Dias, estudou direito na faculdade de São Paulo e, como os dois, frequentou um meio estudantil cercado por uma atmosfera de admiração pelas lendárias estudantadas da Sociedade Epicureia e pelas fantasias rebeldes dos ultrarromânticos brasileiros, para o qual Baudelaire oferecia uma possibilidade de retorno à poesia anárquica e sinistra do *mal do século*. Com efeito, Onédia Barboza lembra a alegação de Jamil Almansur Haddad, em suas notas à tradução de *As*

---

7 Lançado em 1884, *Opalas* comporta toda a poesia de Fontoura Xavier, sendo composto por poemas de épocas variadas; alguns deles de juventude muito tenra, como o "Régio saltimbanco". "Estudo anatômico" foi escrito em 1876, época em que, como indicam outras referências cronológicas presentes em alguns poemas de *Opalas*, o autor estava bastante inebriado pela influência baudelairiana, como comprova a parte do livro em que esses poemas surgem, denominada "Ruínas". De 1876, também são poemas como "Pomo do mal" e "Nevrose", bastante fiéis ao espírito decadente exalado por *As flores do mal*.

flores do mal, de 1958, de que é possível associar a difusão de Baudelaire em nosso meio literário ao byronismo paulistano. A autora apoia tal suposição, acrescentando: "acreditamos nós que de fato esse byronismo de colorido alvaresiano preparou muito bem o ambiente para a aceitação e repercussão de Baudelaire no Brasil" (Barboza, 1975, p.71). De fato, Glória Carneiro do Amaral, em suas análises dos poemas dos baudelarianos da década de 1880, faz levantamento de uma série de características estilísticas – tanto no que tange a imagens quanto a temas – que remetem à escola paulistana da poesia ultrarromântica; principalmente ao poeta de *Lira dos vinte anos*.

"Estudo anatômico" nutre-se, desse modo, tanto do repertório das imaginações macabras românticas quanto do objetivismo frio do realismo; porém, o desenvolvimento e desfecho do poema parecem pendê-lo mais para as práticas da primeira corrente. Apesar de apresentar todos os estereótipos do cientificismo – as referências à aula de anatomia, a dicção descritiva e fria, a evidência do materialismo –, esses mesmos elementos compõem uma atmosfera lúgubre e misteriosa, muito mais semelhante à que paira nos gabinetes góticos, palco da ciência diabólica que gerou o monstro de *Frankenstein* ou os autômatos e mecanismos funestos de Hoffmann. A esses elementos românticos, amalgamados à descrição naturalista, acrescenta-se uma certa volúpia macabra que desponta no momento em que o eu lírico se depara com o cadáver na mesa de autópsia: "Uma matéria imóvel, úmida e fria,/ A que outrora animara humana essência"; assim descrito, com distanciamento analítico, o cadáver revela, depois, o corpo de uma meretriz morta.

No primeiro terceto em que são apresentados os aspectos físicos da meretriz, o leitor depara-se com uma série de ecos do romantismo: a contemplação necrófila da mulher morta, de "rosto bonito" e cabelos – em consonância com a imagética erótica de Baudelaire – caídos em "ondas negras".[8] Romântico também é o pudor que

8 O poema de Baudelaire "La Chavelure" comprova o apelo erótico que os cabelos negros possuem em sua lírica.

vela esse voyeurismo macabro quando o eu lírico declara que admirou a beleza do cadáver "com respeito" – o respeito que se rende habitualmente aos mortos, mas aqui adequado à sublimação do desejo que se insinua nas referências ao belo rosto e aos cabelos negros.

Esse primeiro terceto, embora repleto de signos românticos, não traz uma mudança de tom; inicialmente naturalista, o poema resvala para uma atmosfera romântica. Aqui parece estar patente a mistura entre romantismo e realismo – os aspectos do romantismo aqui estão redimensionados; por exemplo, a necrofilia que Álvares de Azevedo sublimava ao admirar virgens letárgicas ou doentes com olhar esquivo, aqui é explicitada no elogio, mesmo que breve, a um cadáver; volúpia macabra e grotesca que em Baudelaire surge potencializada em poemas como "Les Métamorphoses du vampire" ou "La Danse macabre". Romântico e com acentos baudelairianos também é o fato de o cadáver ter pertencido a uma meretriz. Ora, as mulheres perdidas com as quais a lírica romântica sempre flertou a uma distância segura, Baudelaire converteu em declarado objeto de aspiração e mesmo em musa ("La Muse vénale") em seu gosto pelos apaches e refugos da sociedade.

O último terceto assinala o triunfo da atmosfera romântica sobre o verniz cientificista do poema; convidado pelo professor a submeter o cadáver à autópsia, o eu lírico, ao rasgar-lhe o peito, depara-se com a ausência de coração no interior da caixa torácica da meretriz. Desfecho surpreendente, insólito e grotesco que desperta mais de uma suposição, todas elas, contudo, distantes da esfera de influência do realismo.

Em primeiro lugar, poder-se-ia considerar o poema como um discurso alegórico, no qual a ausência de coração em uma prostituta representaria o pouco caso que, na lírica romântica, essas *femmes fatales* das ruas costumam ter pelo amor. Uma alegoria fidedigna à poesia de Baudelaire que, não raro, retratou a mulher como monstro erótico deflagrador da fatalidade. Nesse sentido, o poema seria uma materialização grotesca do motivo da indiferença amorosa já possivelmente inspirada pelo conteúdo plástico de *As flores do mal*.

Outra interpretação possível seria a de tomar o soneto como o registro de um episódio fantástico, como os que se observam nas baladas românticas. Nesse sentido, a ausência de coração seria um dado concreto, manifestação de um mistério que desafia a ciência, a lógica racional e provoca o estranho e o anômalo no mundo, como nas expressões clássicas do grotesco romântico.

As duas interpretações aqui aventadas, embora pareçam distintas, não se excluem; pelo contrário, se sustentam, já que o ambiente da lírica propicia a confluência de discursos distintos desenvolvidos em favor de determinado efeito estético. O efeito que "Estudo anatômico" parece buscar é precisamente o do impacto surpreendente; daí ter se utilizado da hesitação fantástica e do corpo estranho que o grotesco representa para a razão.

"Estudo anatômico" está entre os poemas dessa geração que mais se aproxima do universo baudelairiano, curiosamente, por manter dele uma distância respeitosa. No soneto não se encontram as incursões, muitas vezes malsucedidas, que os realistas faziam pelos usos vocabulares de Baudelaire, gerando, amiúde, pastiches insossos de operações verbais que, no contexto original, possuíam expressividade própria e complexa. Em vez disso, o soneto de Fontoura Xavier opta por uma descrição impassível que, aplicada a um evento sinistro e surpreendente, gera uma expressão de forte impacto. "Estudo anatômico" ainda não se limita a reproduzir os temas baudelairianos, mas os tinge com elementos do romantismo mais antigo (como a necrofilia pudica ou o elemento fantástico) e do realismo materialista, tendo como resultado um poema autônomo que se enriquece com suas influências sem a elas se submeter passivamente.

"Estudo anatômico" também parece intuir alguns conteúdos do plano estético por trás da expressão do grotesco erótico em Baudelaire, que em outros poemas não parece ter aflorado. O soneto de Fontoura Xavier é sensível à relação estabelecida em *As flores do mal* entre erotismo e morte, essa última encarada não em seus aspectos materiais – enquanto pasto aos vermes do desejo (como em "Antropofagia", de Carvalho Júnior) ou nesga de carne na qual se

refestelam os cães esfomeados de luxúria (como em "A matilha", de Teófilo Dias) –, mas como mistério, abertura ao desconhecido. Difícil afirmar se Fontoura Xavier realiza isso por influência de Baudelaire ou da tradição romântica local; todavia, a imagem do peito desprovido de coração nos remete a um poema de Baudelaire que deixa claras as distinções entre a maneira como Baudelaire faz uso da matéria erótica e como em geral versam sobre o desejo os baudelairianos brasileiros. O poema a que nos referimos é "Le Léthé".

Viens sur mon cœur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseurs de ta crinière lourde;

Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.

Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remord
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Pour engloutir mes sanglots apaisés,
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers.

A mon destin, désormais mon délice,
J'obérai comme un prédestiné;
Martyr docile, innocent condamné,
Dont la ferveur attise le supplice,

Je sucerai, pour noyer ma rancœur,
Le nepenthès et la bonne ciguë

Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n'a jamais emprisonné de cœur.[9]

(Baudelaire, 1961, p.139)

"Le Léthé" concebe a relação erótica como uma experiência de diluição do eu; já expressa, desde o título na referência ao Letes, rio do inferno, segundo a mitologia clássica, cujas águas traziam o esquecimento a quem as bebia. Em uma atmosfera de toxinas entorpecentes, o amor surge como signo de letargia e inércia, encontrando correspondência na morte. A mulher amada é bestializada na imagem do monstro, do tigre atraente que traga com seu magnetismo o eu lírico para o abismo da sedução. Os perfumes sentidos na intimidade das anáguas dessa "mulher-esquecimento", "mulher--morte", "mulher-vazio", são as fragrâncias de matérias mortas. Sono e morte envolvem o contato com esse monstro sedutor, em cujos beijos corre o Letes – a manifestação máxima da ausência, a alegoria do esquecimento.

A entrega à experiência erótica em "Le Léthé" surge como uma autoimolação, um sacrifício voluntário, do eu lírico que busca no vazio o fim de suas dores, mesmo que o preço pago por essa entrega seja a perdição absoluta. A mulher, então, surge como o vetor das substâncias amargas, misto de prazer e morte ("*nepenthès*" – nepentes e "*cigue*" – cicuta), em troca dos quais o eu lírico mercadeja sua consciência e autonomia. A voz lírica de "Le Léthé" quer

9 Venha sobre meu coração, alma cruel e surda/ Tigre adorável, monstro de ares indolentes/ Quero por muito tempo mergulhar meus dedos trementes/ Na espessura de tua crina pesada;/ Nas anáguas repletas de teu perfume/ Enterrar minha cabeça dolorida,/ E respirar como uma flor que fenece/ O doce mofo do meu amor defunto./ Quero dormir! Dormir mais que viver!/ Num sono tão doce quanto a morte,/ Estenderei meus beijos sem remorso/ Sobre seu belo corpo polido como o cobre/ Para engolir meus soluços brandos/ Nada me vale o abismo do teu leito./ O esquecimento poderoso mora em tua boca/ E o Letes corre nos teus beijos./ Ao meu destino, a partir de agora meu deleite,/ Submeto-me como um predestinado;/ Dócil mártir, inocente condenado/ Cujo fervor atiça o suplício./ Eu sugarei, para afogar meu rancor,/ O nepente e a boa cicuta/ Nas extremidades encantadoras deste colo vivo/ Que jamais aprisionou um coração. (Tradução livre de nossa autoria)

precipitar-se no amor e aguça ainda mais o seu desejo por saber que se entrega a uma jornada vã, rumo ao Nada, já que o monstro indolente cujos narcóticos venenosos lhe seduziram a alma não possui sequer um coração para lhe retribuir o amor.

Pode-se notar que "Le Léthé" trata o amor como uma experiência de falência, de perda de si próprio, de autoaniquilamento. Daí buscar a expressão em uma atmosfera de letargia, de confusão sensorial oriunda da ação de tóxicos, de expressão de ausências, de morte – o poema versa sobre uma volúpia do vazio, metaforizada no amor por uma *femme fatale* monstruosa. Esse soneto é exemplar no que concerne ao erotismo baudelairiano por manifestar claramente muitos de seus motivos reincidentes: a letargia, o tema da falência, a inércia do eu lírico face ao objeto amado e os signos de morte, expressos por vezes no macabro, no mórbido e no grotesco. Tudo isso, enfeixado por uma retórica galante que exala hediondez e graça em igual medida.

Muito diferente é a média dos poemas de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier; por mais que neles as metáforas grotescas aplicadas ao erotismo surjam com força, elas expressam uma energia vitalista diversa da que se encontra na luxúria inebriante e passiva de Baudelaire. O eu lírico dos poemas dos realistas baudelairianos é agressivo, coloca-se como o predador da relação erótica, deseja consumir e não se aproxima da experiência arriscada da autoaniquilação. Já nos poemas de Baudelaire, normalmente, o eu lírico é que se submete, no mundo hostil do erotismo, ao ataque de monstros e vampiros. Mesmo quando os realistas utilizam signos de morte – como no caso dos "vermes luxuriosos" de "Antropofagia", de Carvalho Júnior –, estes não surgem com conotações macabras, como em Baudelaire, e sim como indícios da força vital consumidora que se ceva na matéria carnal para saciar os desejos do eu lírico. Os "vermes que devoram", "os cães que caçam" e "as jumentas que partem de coices" o objeto de desejo entre os realistas são, portanto, expressões deletérias de uma homologia entre a consumação do desejo e a consumação literal das carnes; a pulsão que move sua imagética é muito associada à violência vitalista, e não a uma lassi-

dez mórbida, como em Baudelaire. *Grosso modo*, Baudelaire fala de ausências no erotismo, como maneira de transcender rumo ao ignoto; a força de atração sexual é para ele semelhante ao magnetismo que o não visto exerce sobre a imaginação; por isso, seu eu lírico se entrega aos caminhos perigosos da sedução pelo fatídico. Já os baudelairianos brasileiros, de modo geral, buscaram afirmar o triunfo da matéria sobre os sentimentos, retratando a violência do desejo em imagens horrendas.

Esse primeiro contato da lírica brasileira com a obra de Baudelaire, como dito anteriormente, tem importância para nosso estudo por atestarem a convenção de usos do grotesco que posteriormente encontraria eco na poesia de Cruz e Sousa, principalmente no que se refere à matéria erótica, dominante em seu livro de estreia, *Broquéis* (1893). Os poetas citados nessas considerações não foram os únicos imitadores expressivos de Baudelaire antes do surgimento do simbolismo; também foram baudelarianos expressivos Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós. Não os tratamos neste capítulo por dois motivos: primeiramente, sua poesia hesitante entre o parnasianismo e o simbolismo não acrescenta nada de novo aos usos do grotesco que não se encontre em Cruz e Sousa. Na verdade, o grotesco em Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós conta com poucas aparições; de Baudelaire, parecem ter mais herdado a volúpia pelo raro e o satanismo estético que o gosto pelas extravagâncias e monstruosidades verbais. Também excluímos Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós dessas considerações por eles se localizarem em um momento de nossa literatura coetâneo ao de Cruz e Sousa, diferentemente dos poetas citados neste capítulo, que representam uma época de reação ao romantismo que preparará terreno para o surgimento de estéticas como o naturalismo, o parnasianismo e, indiretamente, o simbolismo, movimentos que compõem o cenário no qual a obra de Cruz e Sousa se inserirá.

Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier interessam a nosso estudo na medida em que suas obras atestam usos do grotesco diferentes daqueles já celebrizados pelos românticos tradicionais.

Se insistimos nas referências a Baudelaire nas rápidas considerações aqui feitas, é porque, ao menos no que concerne ao grotesco, sem o norte oferecido pela obra de Baudelaire, a poesia dessa geração não parece se sustentar autonomamente. Ademais, a finalidade destas páginas é demonstrar que as formas que o grotesco assume em Cruz e Sousa não eram de todo estranhas ao ambiente literário brasileiro – elas já haviam sido apresentadas mediante as leituras de Baudelaire – e que o poeta catarinense distingue-se de seus contemporâneos ou predecessores por ter explorado as potencialidades associativas das palavras com mais sofisticação que eles, preocupando-se menos em atender a um modismo estético e mais em configurar um estilo pessoal a partir dessas influências.

Baudelaire – assim como no passado Byron –foi uma moda no Brasil; a intenção de se parecer com o poeta de *As flores do mal* talvez explique a ausência em nosso país de uma poesia de inspiração baudelairiana absolutamente autônoma até o estabelecimento do parnasianismo – que lhe rendeu tributos, mas dentro dos limites da estética – ou do simbolismo. Cruz e Sousa penetrou nas florestas de signos simbolistas guiado por Baudelaire, mas lá encontrou sua dicção própria, estabelecendo-se como poeta independente. Assim, autônomos, mesmo que denunciem suas fontes, também são os usos do grotesco em Cruz e Sousa. O grotesco é parte integrante do projeto estético do poeta catarinense de operar transcendências e manifestar o conflito angustiante entre a realidade material e o mundo das formas inefáveis. O grotesco, dentro desse plano poético, surge como categoria que comporta formas de beleza ambíguas, disformes e insólitas, cuja estranheza é explorada não apenas no que possuem de bizarro e impactante, como naquilo que possuem de transcendentes. Grotesco e sublime em Cruz e Sousa são categorias que se confundem nas aspirais que sua poesia trilha em busca do ideal. Cruz e Sousa constrói seus universos sempre em uma trajetória vertical, que busca transubstanciar a matéria para diluí-la em ideia etérea. Para fazer isso, Cruz e Sousa não apenas contempla os céus infinitos como submerge no universo dos pesadelos internos, dos tormentos secretos da subjetividade, encontrando na

plasmação desses terrores caminhos diversos para o mesmo fim transcendente. Nessas instâncias, ele colhe as "flores dos esgotos" e enxerga as correspondências entre os infernos de suas angústias particulares e o cosmo silencioso que o contempla através das estrelas e guarda em seus mistérios, talvez, a paz das diluições.

O grotesco em Cruz e Sousa assume variados aspectos; de modo geral, ele surge como tentativa de conferir forma a tormentos inexprimíveis, dentro do esforço de materializar pulsões anímicas invisíveis e dar face às angústias do poeta. Na primeira obra em versos do poeta de *Broquéis*, esses tormentos, mormente, são de natureza mais particular; os impulsos da carne que demandam sublimação, o mal-estar do poeta, exilado do ideal em um mundo que o despreza. Já a partir da obra seguinte, *Faróis* (1900), até os *Últimos sonetos* (1905), o grotesco parece dar forma a angústias cósmicas, às forças caóticas que espreitam a existência nas formas incertas que se insinuam na noite, nos mistérios da morte e às paixões dolorosas do mundo que surgem como nota amarga na música das estrelas que o poeta pretende captar para diluir-se na "Noite búdica" final. São precisamente essas formas do grotesco que por vezes se encontram com o sublime que o capítulo seguinte pretende explorar na obra de Cruz e Sousa.

8
Cruz e Sousa:
grotesco e sublime
que tangem a lira da angústia

Evidentemente, nem tudo é indizível
em palavras, apenas a verdade viva.

Ionesco, *Diário*

Céu estéril, absurdo, céu imoto,
Faz dormir no teu seio o Sonho ignoto
Esta serpente que alucina e morde.

Cruz e Sousa, "Sentimento esquisito"

Um corpo estranho no Parnaso

As expressões do grotesco em nossa poesia tendem a se esconder no emaranhado obscuro da obra de poetas de alguma forma estigmatizados pela excentricidade ou nas produções à margem da vertente oficial de suas obras. No caso de Bernardo Guimarães, por mais que o romantismo flertasse com o grotesco, as condições específicas de nosso meio letrado exilaram os poemas grotescos do poeta mineiro para a periferia de sua obra. Quanto à geração de Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier, a própria falta de repercussão de suas obras encarregou-se de relegar toda sua poesia

ao esquecimento e, com ela, permaneceu obscuro para a crítica o grotesco aprendido com Baudelaire, grotesco esse que posteriormente haveria de ter ecos na poesia de nosso simbolismo.

Com a poesia de João da Cruz e Sousa (1861-98), mais uma vez grotesco e marginalização se encontram. Recuperado pela posteridade e considerado uma das expressões mais ímpares e vigorosas da lírica do século XIX, Cruz e Sousa não se enquadrou confortavelmente na vida literária brasileira na ocasião de lançamento de suas duas obras iniciais – únicas que o autor viu publicadas – *Missal* e *Broquéis* (ambas de 1893). Os únicos leitores eruditos que chegaram a se pronunciar sobre sua obra fizeram-no com reservas e estranhamento. E isso no melhor dos casos, já que o silêncio que caracterizou sua recepção parece ter sido o juízo mais duro sofrido pela poesia de Cruz e Sousa.

Embora os versos do poeta catarinense tenham contado com alguns poucos entusiastas, que em pouco tempo já copiavam seu estilo e formavam um grupo simbolista, o impacto de sua obra sobre os meios literários brasileiros não passou de um suave rumor. Não obstante, os poemas de *Broquéis*, com suas transfigurações, sinestesias requintadas e anseios materializados, possuíam potencial para provocar escândalo literário. Na verdade, essa possibilidade parece ser o que convenceu os editores a publicar em um mesmo ano os dois livros do poeta. Sabe-se pelos apontamentos biográficos feitos por Nestor Vítor acerca da vida de Cruz e Sousa, que Domingos de Magalhães, responsável pelo lançamento de *Missal* e *Broquéis*, buscava assegurar seu lugar no mercado editorial mediante a publicação de autores novos e escandalosos (Muricy, 1961, p.17), dentre eles Adolfo Caminha, talvez o mais controverso dos ficcionistas do naturalismo brasileiro.

Mas o que havia de tão singular na obra desse poeta sem passado literário e obscuro que, nas poucas vezes em que atraiu a atenção de leitores, contou com a hostilidade da crítica e, curiosamente, com a adesão entusiasmada de alguns a seu estilo? Em primeiro lugar, devemos lembrar que Cruz e Sousa concatena em sua obra de modo muito particular e bem enfeixados os elementos estéticos do

decadentismo. Enquanto os poetas contemporâneos se aventuravam pelos exotismos decadentistas sem se desprenderem dos elos seguros da escola do Parnaso, Cruz e Sousa desvencilhou-se o máximo que pôde das delimitações parnasianas e abraçou a nova corrente, de vanguarda e ainda incerta, que desde o recente ano de 1886[1] se chamava na França de simbolismo. E o fez de maneira violenta não apenas por meio das inovações vocabulares presentes em seus versos, mas fazendo barulho junto aos poucos órgãos da imprensa a que tinha acesso, atacando as convenções poéticas de seu tempo, às quais sua obra pretendia oferecer um antídoto.

Esses esforços de ordem não apenas estilística possivelmente ajudaram a determinar a aceitação de Cruz e Sousa como o introdutor do simbolismo brasileiro, movimento que foi consolidado no Brasil, de certo modo, à sombra de sua produção – por meio da obra dos poetas de seu círculo de amizade e da propaganda realizada por Nestor Vítor, amigo e grande divulgador do poeta catarinense, e responsável pela fama *post mortem* de Cruz e Sousa. No mais, *Broquéis* e *Missal* são obras de um escritor anormal para os padrões da época: poeta pobre, negro, sem amparo literário, pronto para ser devorado pelas oligarquias brasileiras, que não apenas determinavam as relações políticas de nosso país como todas as demais, inclusive as do meio cultural.

Mas Cruz e Sousa sobreviveu ao esquecimento e sua obra chega aos leitores pósteros apresentando uma miríade de possibilidades de interpretação não aventadas em seu tempo. Dentre elas, há um elemento que, se não foi utilizado pela crítica da época para achincalhar os maneirismos do poeta catarinense, é porque não havia um termo de ampla difusão que então o definisse: o grotesco. Esse recurso é expressivo em Cruz e Sousa – mais que em qualquer outro simbolista brasileiro – e contribui em medida considerável para o caráter ímpar de sua obra.

---

1 Embora desde o início da década de 1880 as sofisticadas construções simbólicas de um Baudelaire ou de um Verlaine já evidenciem os contornos do simbolismo, é em 18 de setembro de 1886 que Jean Morréas publica no *Figaro* o manifesto que batiza o movimento (Muricy, 1987, p.38).

Cruz e Sousa insere-se na poesia do século XIX como um poeta singular. E isso tanto por iniciar uma estética nova no panorama da literatura nacional,como por possuir uma expressão única em relação ao que se produzia na época, sendo sua lírica reconhecida como um dos expoentes da literatura brasileira devido à originalidade. Mesmo antes da publicação de *Missal* e *Broquéis*, muitos dos preceitos do simbolismo não eram de todo estranhos aos artistas brasileiros, tendo encontrado adeptos no país, o que fica evidente quando se considera o interesse por Baudelaire de alguns poetas brasileiros. No entanto, é Cruz e Sousa o primeiro a lançar uma obra inteiramente comprometida com a nova estética. Segundo Massaud Moisés, os livros *Missal* e *Broquéis*

> manifestam um poeta integrado de corpo e alma à estética simbolista [...] posto que ainda presentes as aderências do parnasianismo, o poeta utiliza-se das novidades formais trazidas pelo movimento que instalara em nosso meio. Utiliza [...] tudo quanto fundamentalmente "abarca" a poesia decadente e simbolista [...] todo o típico arsenal dessa poesia se encontra ali [...]. Um verdadeiro espetáculo de força e de virtuosidade de que ressume a tendência básica que lhe enforma a cosmovisão: o esteticismo. (Moisés, 1996, p.111)

O esteticismo é apontado por Massaud Moisés como um fator distintivo da poesia de Cruz e Sousa, prova da filiação do poeta ao simbolismo. O termo "esteticismo" é aplicado a uma tendência comum a movimentos literários do final do século XIX, sendo observado na poesia parnasiana e decadente/simbolista. A premissa básica do esteticismo é a primazia do fazer artístico sobre a vida, o que implica uma crença na autossuficiência da arte, que deve ser matéria de si mesma, não se comprometendo com o retrato do cotidiano ou de qualquer realidade extraliterária. O apego ao raro e precioso no esteticismo reflete a crença na superioridade do artificial frente ao natural. Considere-se esta reflexão de Baudelaire:

> Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime cujo gosto humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, por si só, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo. Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. (Baudelaire, 1996, p.57).

Como atesta o pensamento de Baudelaire, é por meio da estruturação intelectual do fazer artístico que se alcança de forma eficiente o *belo*, visto que, por esse processo, afastamo-nos da natureza, onde residiria toda a limitação humana não apenas no plano da realização estética, como no moral. Essa postura é nova no ideário estético moderno, diferente da concepção preponderante na primeira metade do século XIX, segundo a qual a inspiração natural e o sentimento são as fontes do gênio poético. O esteticismo se opõe ao cientificismo determinista do naturalismo, que vê o homem como impotente perante os ditames da natureza. Nota-se que há um afã de oposição crítica por parte da postura esteticista, permitindo-se que se veja o artificialismo como reação a convenções de movimentos anteriores disseminadas pelo mundo. Baseando-se na formulação intelectual da obra de arte, o esteticismo inaugura uma tendência ao formalismo estrutural que viria a se tornar uma das características principais das vanguardas poéticas. Essa mesma corrente abriu um campo de possibilidades inovadoras que ajudaram Cruz e Sousa a desenvolver as particularidades de sua lírica.

O impacto causado pela obra de Cruz e Sousa foi grande, despertando, por um lado, a hostilidade da crítica literária da época, com destaque para Arthur Azevedo, Araripe Júnior e José Veríssimo (Moisés, 1966, p.62), e, por outro, a adesão apaixonada à nova

estética de jovens poetas ansiosos por novos rumos da lírica. Carlos D. Fernandes, Tibúrcio de Freitas, Nestor Vítor, Arthur Miranda e Maurício Jubim viram em *Broquéis* um impulso de renovação. A leitura desse livro lhes valeu a adoção do simbolismo como estética orientadora de suas produções artísticas e críticas, de modo a formarem o primeiro círculo de poetas e críticos simbolistas brasileiros. A participação desse grupo no panorama intelectual nacional foi combativa. Apesar do acesso exíguo à imprensa e da pouca popularidade no meio literário, eles se opuseram com entusiasmo às tendências literárias que gozavam de prestígio na época – o parnasianismo e o naturalismo (Moisés, 1966, p.62).

Podemos dizer que a polêmica promovida pelos poemas de Cruz e Sousa deve-se em muito ao fato de sua obra introduzir uma poesia centrada na exploração dos estados enigmáticos da subjetividade. As manifestações artísticas de cunho realista possuíam prestígio em meio aos intelectuais brasileiros de então, ao passo que o simbolismo soava como extravagância, localizada na contracorrente do espírito da época. E, embora o esteticismo fosse uma postura comum também ao parnasianismo, o esteticismo parnasiano difere em alguns aspectos do simbolista: enquanto os parnasianos buscavam a estruturação da obra em formas poéticas fixas, remetendo a construções canônicas, datadas do neoclassicismo, os simbolistas, por seu turno, usavam o esteticismo de forma experimental, flexibilizando até mesmo as rígidas construções clássicas e buscando novos mecanismos de expressão. Isto resulta numa poesia de léxico e associação metafórica estranhos, pouco convencionais, se não rebeldes. Alfredo Bosi trata da diferença entre a postura esteticista dos simbolistas e a dos parnasianos nos seguintes termos:

> O Parnaso legou aos simbolistas a paixão do efeito estético. Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde a crise do romantismo. A arte pela arte de Gautier e de Flaubert é assumida por eles, mas retificada pela aspiração de integrar a poesia na vida

cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião e à filosofia. (Bosi, 1994, p.295)

O esteticismo dos simbolistas reflete, assim, uma tentativa de experimentar as possibilidades de criação da poesia e está ligado a uma crença no poder atribuído à linguagem poética de estabelecer a correspondência entre todos os conceitos. É fruto, portanto da analogia romântica que levou Novalis a dizer que "a lírica consegue a mistura do heterogêneo, a fosforescência das transições" (apud Friedrich, 1978, p.28), que promove as *correspondances*, de Baudelaire (1961, p.19), que tinge de matizes revolucionários as "Voyelles", de Rimbaud (1972, p.53), e na "Antífona", de Cruz e Sousa (1961, p.69-70), geram vapores onde a matéria se confunde ao etéreo.

Não obstante, ao menos no plano da estruturação formal, essa diferença de postura ante o conceito de *arte pela arte* mostra-se sutil em Cruz e Sousa, visto que seus poemas diferem pouco dos textos parnasianos, o que parece ser reflexo da coexistência entre esses dois movimentos no Brasil. Afinal, o simbolismo não surge entre nós como um sucessor do parnasianismo, e sim como contemporâneo dele.[2] Além do mais, a eclosão do simbolismo não supera as práticas do *parnaso*; pelo contrário, nutre-se de muitas de suas características, pois "a coexistência [de parnasianismo e simbolismo] cria fortes e estreitos liames, sobretudo nas zonas de mútua vulnerabilidade, isto é, a sedução da palavra, a volúpia do raro, ainda que em sentido inverso ou adverso" (Moisés apud Coutinho, 1979, p.260). Mas é justamente nesse "sentido inverso ou adverso" que podemos observar uma distinção importante entre os dois movimentos, o que pode explicar o fato de a poesia de Cruz e Sousa parecer alienígena no quadro literário de seu tempo. Ivan Teixeira, no prefácio à edição fac-similar de *Faróis* (1998), aponta o rigor formal

---

2 Em geral, o ano de 1883 (produções de Raimundo Correia e Alberto de Oliveira) é visto como marco inicial do parnasianismo nacional, enquanto o simbolismo seria introduzido em 1893 (obras de Cruz e Sousa).

de Cruz e Sousa como uma influência de Mallarmé, a quem Edmund Wilson, em o *Castelo de Axël* (1959), atribuíra a inauguração de uma tendência construtivista no simbolismo. Ivan Teixeira assim defende a filiação de Cruz e Sousa à tradição mallarmaica:

> *Broquéis*, considerado o primeiro livro simbolista brasileiro, partilha da tendência construtivista [...], apresenta uma extrema preocupação formal, da qual resulta a criação do verso harmônico, correlato da concepção de que o significado do poema é inseparável de sua estrutura verbal e de que suas unidades significantes devem antes se unir por justaposição sensorial do que pelo nexo lógico-sintático. Essa concepção musical da construção do texto (palavras são notas) pode ser entendida como inequívoca filiação ao construtivismo de Mallarmé, cuja divulgação se consagrou no Brasil a partir de 1890, com Oscar Rosas, no jornal carioca *O Novidades*, de cujo grupo Cruz e Sousa fazia parte. (Teixeira apud Cruz e Sousa, 1998, p.XIX).

Uma aproximação com o formalismo de Mallarmé pode ser vista no poema "Flor do diabo" (*Faróis*), em que o fazer poético é manifestado na alegoria da flor – tal como na poesia do autor francês, que recorre com frequência à imagem da flor como metáfora para poesia, simbolizando a *palavra poética* (Friedrich, 1978, p.107). Em "Flor do diabo", o esteticismo manifesta-se na concepção do belo como fruto de uma construção laboriosa, o que nos remete à tendência construtivista mallarmaica. Todavia, o Mallarmé divulgado a essa época no Brasil certamente não é aquele rebelde da forma que engendrará "Un coup de dés" (lançado só em 1897), mas um renovador mais sutil do verso. Daí seu construtivismo ter pontos em comum com a ourivesaria verbal dos parnasianos, essa sim reconhecidamente influente sobre Cruz e Sousa. Distintivas na poética de Cruz e Sousa são as experiências arriscadas que realizou, extraindo do tecnicismo verbal formas novas, algumas vezes consideradas de mau gosto pelos defensores da dicção reta e do verso precioso. Se formalmente Cruz e Sousa permanece preso ao parnasianismo, cultivando formas fixas, preciosismos vocabulares e de-

mais recursos típicos desse movimento, no plano de outras construções estilísticas saltam aos olhos as diferenças, dentre as quais se destaca a elaboração metafórica.

Em Cruz e Sousa são comuns as associações herméticas de conceitos opostos em metáforas que parecerão algumas vezes esdrúxulas, expressando sentidos muito diferentes do usual. As construções metafóricas em Cruz e Sousa quase sempre parecem buscar abrir as portas da significação ao *raro*, mas uma raridade que difere da parnasiana, pois resulta muitas vezes não na sofisticação discursiva, mas no estranho.

Cruz e Sousa faz uso de metáforas que enfatizam, não a semelhança entre os termos que relacionam, mas sim a diferença, estabelecendo novos nexos, existentes apenas no universo de sua poesia, de modo a criar uma relação entre termos que contrasta com a usualmente concebida pela linguagem cotidiana. Essa forma de construção metafórica, que se acentua na poesia da modernidade, é consequência da busca por novas formas de significação experimentando os limites expressivos da língua. Embora a construção pouco usual do discurso seja típica do gênero poético, não se limitando a determinados movimentos literários ou períodos históricos, o radicalismo da estruturação de uma linguagem poética – estranha a ponto de desafiar os limites da língua comum e as formas de cognição usuais, manifestando uma contraposição rebelde ao convencional e ao verossímil –, pode ser visto como marca da busca pelo novo. Tal aspecto caracterizaria a poesia da modernidade, como atesta Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*:

> Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas dos homens – não os trata descritivamente, nem com um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. [...] das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta a última que domina a poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (1978, p.16-7)

Por conta disso, a metáfora presente na lírica moderna "evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável" (Friedrich, 1978, p.18), o que explica, em Cruz e Sousa, as relações metafóricas pouco convencionais. Ao lado da tendência esteticista, chamam a atenção na poesia de Cruz e Sousa suas escolhas vocabulares, destacadamente as que se pautam em imagens extravagantes que tendem ao macabro e ao satânico. Trata-se de um léxico rebelde e violento que, apesar de singular, não é novo na poesia brasileira da época. O público brasileiro, ante a popularidade de Baudelaire, já conhecia uma produção de inspiração decadentista que contestava o sentimentalismo romântico, expressando-se por um léxico agressivo composto por imagens orgânicas e animalescas, em que é flagrante uma síntese do gosto naturalista e do satanismo baudelairiano.

O que poderia ser assinalado como distintivo em Cruz e Sousa, no que se refere a esses usos, seria o fato de ele não se limitar às convenções dessa poesia de contestação dos "clichês" românticos, produzida por poetas (anteriores) como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier. Na lírica de Cruz e Sousa, a presença do léxico agressivo e rebelde tem outros objetivos. Por exemplo, as imagens repulsivas, por vezes "ressignificam-se", servindo à expressão da angústia em graus superlativos. No poema "Tédio", de *Faróis* (1900), surge a metáfora "vala comum de corpos que apodrecem" referindo-se ao tédio, construção em que um conceito abstrato se materializa em imagens hediondas, numa tentativa de se definir concretamente. Tal recurso é muito recorrente nos poemas de Cruz e Sousa, considerando-se que a materialização do comumente inexprimível parece ser uma busca constante de sua poesia manifestada num desejo de dar corpo às sensações e forma a conceitos, rompendo o isolamento das categorias do sensível e do inteligível.

Há em Cruz e Sousa a exploração de significados únicos nos termos que emprega, o que se dá, muitas vezes, na síntese de conceitos aparentemente inconciliáveis. Observa-se em sua poesia uma tensão entre opostos, que por vezes se harmonizam no sublime e, por outras, emergem na incongruência e no grotesco, não raro confun-

dindo as duas categorias nas construções plásticas de sua lírica. O grotesco, recurso recorrente na poesia de Cruz e Sousa, é um elemento que, dentre outras funções, serve a uma renovação estética, problematizando o belo e promovendo novas formas de significação de conceitos.

Na obra do poeta catarinense, o grotesco com frequência torna alheio aquilo que é comum, contamina o sublime, ascende o baixo, utilizando-se de recursos estilísticos aparentemente simples, como o estabelecimento de relações de identidade entre termos que encerram conceitos opostos. Isso se dá por meio de metáforas inesperadas, da união de substantivos a adjetivos de campos semânticos diferentes e da sublimação de imagens repulsivas. Fenômeno multiforme na obra do poeta, o grotesco associa-se a alguns temas típicos de sua lírica, principalmente nas antíteses, bastante recorrentes, que refletem a tensão entre opostos expressos pela angústia – tema central de grande parte dos poemas de Cruz e Sousa. A busca do mistério transcendente no pesadelo, as fantasmagorias da subjetividade do indivíduo que se reconhece maldito, o erotismo sustentado pela atração e pela repulsa e a espiritualidade que encontra materialização nos anseios resultam numa lírica de acentos quase sempre extravagantes e, não raras vezes, grotescos.

Recebidos com hostilidade pela crítica oficial do fim do século XIX, os livros *Missal* e *Broquéis* despertaram polêmicas que praticamente definem toda a querela que envolveu o simbolismo brasileiro em seus primeiros anos. Parte da crítica considerou Cruz e Sousa um poeta extravagante, vazio de conteúdo e afeito a formas de expressão esdrúxulas. Enquanto isso, o movimento que inaugurava nas letras brasileiras foi visto como "postiço", "produto de importação" dissonante da literatura nacional. Araripe Júnior, por exemplo, define o simbolismo como um acidente literário (Carollo, 1980, p.190), e José Veríssimo (apud Carollo, 1980, p.375), como uma anomalia no quadro das letras mundiais, "uma arte esotérica" e "um monstro no domínio da estética como um vitelo de duas cabeças no domínio da zoologia". José Veríssimo declara ainda que o

simbolismo estaria extinto, em vista do fato de Jean Moréas, poeta responsável por nomear o movimento, ter voltado à poesia de metros clássicos e abandonado a poesia decadentista. Ora, a continuidade do simbolismo no Brasil era para Veríssimo (em artigo de 1904) reflexo do atraso da literatura nacional em relação à estrangeira, não tardando, no entanto, sua derrocada também no país.

Araripe Júnior, após comparar a prosa de *Missal* e as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia, ressalta a superioridade da segunda obra e define Cruz e Sousa como "um negro deslumbrado ante a civilização" ocidental, que registra em sua poesia o impacto que os produtos desta cultura exercem sobre sua sensibilidade de africano (Carollo, 1980, p.199-200). O crítico reconhece no poeta influências não apenas de autores simbolistas, mas também de românticos, como Heine e Poe, alegando que a apropriação por parte de Cruz e Sousa desse repertório é apenas exterior, definindo-o, assim, como um artista superficial:

> Que importa se E. Poe e H. Heine lhe passem por diante dos olhos, um com a ironia doce e sangrenta do "Reisebilder" e do "Atta Troll", o outro com os assombros e as vertigens do "Eureka" e das *Histórias extraordinárias*? [...] Cruz e Sousa não lê nos livros de tais autores senão o que é formal, o que verbalmente parece exquis, o paradoxo aparente, a antítese, a oposição de frases. O abstrato perde-se todo para os poetas dessa natureza; e para ele não há entre linhas nem movimentos encobertos. (Araripe Júnior apud Carollo, 1980, p.201)

Não apenas a crítica oficial como também as rodas literárias do Rio de Janeiro da época receberam *Missal* e *Broquéis* de forma desdenhosa. O prestígio do parnasianismo naquele tempo fazia com que os livros de Cruz e Sousa fossem considerados uma compilação de poemas curiosos, mas sem grande relevância artística. Foram publicadas em jornais paródias ofensivas, nas quais eram ridicularizados os maneirismos poéticos de Cruz e Sousa (como as aliterações, a adjetivação excessiva e o vocabulário extravagante) e sua etnia foi motivo de chacota. Como exemplo desses ataques, veja-

mos um soneto de autoria anônima, publicado no jornal *O País* no mesmo ano da publicação dos livros de Cruz e Sousa:

Broquel

Espiritualmente manipanço
Gerado nos confins de Moçambique,
Acaba de passar n'Arte um debique,
Sonoramente, em mórbido balanço.
Ó Cristo de oiro e de marfim, não canso
De convulso gritar que foi a pique
A velha escola romba! Ei-lo cacique;
Nunca se viu assim tão grande avanço!
As explosões de prônubas alvuras
Do flórido noivado das alturas
Adora imerso em fúlgidos luares...
Todos os pretos-minas da cidade
Um batuque de estranha alacridade
Preparam com foguetes pelos ares!

(Magalhães Júnior, 1975, p.243)

A impostação e as imagens utilizadas por Cruz e Sousa em poemas como "Cristo de bronze", "Antífona", "Dança do ventre", aqui surgem como cacoetes ridículos que dão forma à chalaça racista. Em muito do que foi dito pela crítica influiu o preconceito racial, do qual o poeta foi vítima toda sua vida. No entanto, essa postura agressiva também se deve à percepção dos elementos inusitados presentes na obra de Cruz e Sousa – estranhos à poesia parnasiana hegemônica na época. Olavo Bilac, por exemplo, era considerado "o poeta nacional", e as influências estrangeiras vinham de Gautier, Leconte de L'Isle e Heredia, sendo Mallarmé e Verlaine, em contrapartida, considerados poetas excêntricos, eclipsados pelos três primeiros, baluartes da escola do *Parnaso.*

Foi atribuída aos versos do poeta uma falta de sentido, muitas vezes interpretada como a submissão da palavra apenas à sonoridade e não à semântica. Todavia, tal característica refletia a busca de

novas significações e o estabelecimento de relações herméticas entre os termos. Mesmo que formalmente Cruz e Sousa seja um metrificador rigoroso, estritamente parnasiano, a exploração de imagens e a construção discursiva dos poemas – em que é rara a argumentação, a descrição ou a narração, mas recorrente a apresentação plástica – podem ser vistas como usos estranhos à lírica parnasiana, residindo aí boa parte de sua singularidade.

Tais novidades não passaram despercebidas aos olhos dos leitores de seu tempo, valendo a Cruz e Sousa certa atenção, mesmo que isto não significasse aprovação. Como observa Sílvio de Castro,

> Cruz e Sousa violenta a estrutura do poema convencional, vigente desde os árcades. Sua contribuição é radical. Repele o conceito e a logicidade, mutilando o encadeamento sintático e abandonando as soluções clássicas, que antes serviam à prosa que à poesia. O poema recebe um novo vigor nascido da consciência revolucionária em poesia que a compreende como fenômeno sem ordem lógica, e a toma a partir do absurdo contido na palavra isolada. Do encontro das palavras sem semântica aprioristicamente considerada, surge o verso. (Castro apud Coutinho, 1979, p.310)

Sílvio de Castro observa em Cruz e Sousa uma série de recursos novos que contribuíram para o abalo da tradição literária brasileira, destacando, dentre eles, a quebra da estrutura sintática e a supressão da lógica na apresentação do estrato semântico do texto, o qual aparece desvinculado do convencional e dotado de uma significação própria. Ao lado de ocorrências radicais, dentre as quais o grotesco, a própria filiação de Cruz e Sousa ao simbolismo pode ser vista como motivo suficiente para a recepção negativa que teve sua obra na literatura nacional, tanto no que concerne aos ataques quanto ao desprezo.

Cruz e Sousa recebeu, certamente, o influxo das doutrinas filosóficas em voga no seu tempo. Quando jovem foi abolicionista, declarara-se socialista e, na literatura, cultivava gostos naturalistas e parnasianos – como era usual entre os jovens cultos da época.

Quando adulto, a prosa dolorosa de "Emparedado", texto integrante de *Evocações*, emana muito do mal-estar oriundo do choque das doutrinas científicas que alegavam a inferioridade dos negros, levando o poeta a questionar a inadequação do seu gênio artístico a suas supostas limitações étnicas:

> Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da angústia. (Cruz e Sousa, 1961, p.663)

Com o fim da escravidão e a proclamação da República, a elite intelectual brasileira havia buscado novos padrões estético-ideológicos. A sociologia (derivada da filosofia positivista de Comte), o cientificismo (fundado em Darwin, Haeckel e Spencer), o naturalismo de Zola e os postulados da estética parnasiana representados por Théophile Gautier e Leconte de L'Isle tornaram-se porta-vozes do espírito novo que se formava na recente república. Como é possível imaginar, o simbolismo surgiu nesse contexto como um corpo estranho. Afinal, em plena época de ideologia científica e progressista, uma estética como a simbolista – que propõe o retorno à subjetividade, valoriza uma concepção mágica de arte, recupera a fantasia do romantismo e ostenta uma postura antiburguesa de afastamento da sociedade e negação da vida cotidiana – representa a antítese dos valores cultivados e aspirados. A própria ideia de progresso não tem lugar entre os simbolistas, que não aspiravam encontrar o *bem neste mundo*, mas projetavam-no no mundo ideal dos sonhos e da arte.

O simbolismo no Brasil, dando destaque ao subjetivo e à imaginação em detrimento do objetivo e materialista, mostra-se como uma estética oposta à ideologia do progresso tão em voga. No progresso estava condensada a confiança em um futuro melhor (isto é, na modernização do país) e a solução para o problema da legitimidade de uma identidade nacional.

A linguagem encantatória do simbolismo e suas inovações estéticas corriam em direção oposta à das aspirações da intelectualidade brasileira do fim do século XIX. Retomando as opiniões da crítica da época, voltemos às considerações de José Veríssimo. Os critérios de valoração da obra literária apresentados pelo crítico condenam o simbolismo e toda produção artística que flexibilize os postulados da verossimilhança. Desnecessário dizer que as expressões do grotesco estão fora do espectro abarcado por seus juízos valorativos. Araripe Júnior demonstra compartilhar dos critérios de José Veríssimo. A postura da crítica da época frente ao simbolismo e à obra de Cruz e Sousa reflete, portanto, um espírito de negação da inovação e de aceitação passiva das formas de reprodução canônicas em detrimento das criações singulares.

Ora, no grotesco – mesmo que os escritos de Araripe Júnior e Veríssimo não reconheçam sua presença – estão patentes as marcas do obscuro e do estranho, características de peso negativo no julgamento estético da época. E a poesia de Cruz e Sousa, mesmo antes de alcançar sua forma madura, parece sempre ter feito parte de um programa de renovação estética:

> "poeta realista", como ele próprio se definiu em 1883, a expressão só pode ser entendida no sentido que a essa altura possuía, isto é, poeta parnasiano. E, também, poeta de vanguarda, que aceitando, mais tarde, a classificação de simbolista, ele revelará o desejo de continuar sendo. [...] Simbolista e parnasiano, mas também, nem simbolista nem parnasiano. Essas etiquetas servem como pontos de referência, mas não devem ser usadas como símbolos de exclusão, nem, é evidente, como signos de qualidade. Eis o ponto de partida para a exata apreciação crítica do poeta Cruz e Sousa. (Martins apud Coutinho, 1979, p.320-1)

A poesia de Cruz e Sousa alinha-se com o programa de renovação estética que permeia todas as produções da modernidade, valorizando a originalidade e a manifestação por meio do único e do singular. Considerando-se Cruz e Sousa como um poeta afeito a

inovações estéticas, é possível entender a provocação ao meio letrado que sua obra estimulou, assim como a importância do grotesco como recurso criador a serviço de sua expressão poética.

Conjuração do grotesco na alquimia verbal

Cruz e Sousa é um poeta no qual o grotesco encontra uma forma de expressão singular, constituindo um dos aspectos de importância evidente para a elaboração de sua poesia. A alta profusão de nomes (substantivos e adjetivos) em sua poesia, bem mais abundantes do que as ocorrências verbais, mostra uma tendência do poeta à apresentação plástica de sua expressão, já que nomes costumam evocar imagens, enquanto verbos expressam, *grosso modo*, dinâmica e dramaticidade. Cruz e Sousa é pintor de imagens líricas, e é justamente como nas artes plásticas que o disforme e o incongruente se integram a sua poesia. Em outras palavras, o grotesco se dá em grande parte pela apresentação de imagens que recorrem a campos semânticos contrastantes entre si e se unem num mesmo elenco de figuras heterogêneas, provocando a estranheza. Também no plano da construção discursiva o grotesco se salienta em Cruz e Sousa. As metáforas unem opostos numa relação de significação diferente da que se observa na linguagem comum.

Quanto à temática, o grotesco em Cruz e Sousa manifesta-se nos motivos que expressam conflitos e tensões, sendo por vezes forma de expressão de contradições e da angústia – tema em torno do qual gravitam vários poemas. O grotesco costuma surgir de forma acentuada quando associado a alguns motivos e temas específicos, como nos poemas de atmosfera erótica ("Dança do ventre"), nos que têm a morte como matéria ("Único remédio"), nos retratos oníricos da subjetividade perturbada ("Pandemonium" e "Tédio"), nos que apresentam os conflitos entre a visão do artista e o meio que o cerca, expressão do desacordo entre a subjetividade e o mundo exterior ("Acrobata da dor"), entre outros. O grotesco liga-se de tal forma ao conflito e às tensões em Cruz e Sousa, que em poemas

seus nos quais são sobressalentes a placidez e o equilíbrio, temos uma exiguidade do grotesco.

Cruz e Sousa não se limita à reprodução dos temas baudelairianos, mesmo que em sua obra se encontrem muitos ecos do poeta francês, devidos às influências que o grotesco de *As flores do mal* legou a Cruz e Sousa e ao simbolismo em geral. Apesar de recorrente no simbolismo, o grotesco não é uma categoria tão recorrente nessa estética quanto fora no romantismo. O fato de o simbolismo ser um movimento que dá relevo à poesia, restringindo-se quase exclusivamente a esse gênero, pode ter influído nessa diferença – são relativamente raras as obras líricas impregnadas pelo grotesco.

Grande parte dos poetas simbolistas não apresenta obras movidas pelo grotesco: Jean Moréas ou René Ghil são exemplos disso. Entretanto, o impulso poético simbolista de renovação da poesia, expressão de uma arte que aspira à totalidade e ao absoluto, também abre as portas ao estranho e incongruente, conforme vemos no poema "Alchimie du verbe", de Rimbaud, no qual o poeta se vangloria "d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens" (Rimbaud, 1972, p.106), ou seja, uma poesia que visa apreender o todo, que busca *anotar o inexprimível.* O grotesco em Rimbaud advém da livre associação de conceitos e da junção de elementos díspares, assim como se observa em alguns poemas de Baudelaire. O grotesco de Rimbaud nutre-se em Baudelaire, com a diferença de que caminha para o irracional, extrapolando caminhos semelhantes aos que levam a beleza ao estranho que o grotesco manifesta em Baudelaire. A tradição do grotesco que ecoa no simbolismo francês tem como expoente principal Lautréamont.[3] Nele se encontra o satanismo baudelairiano e também o desejo de imersão

3 Em *Os cantos de Maldoror,* do conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), temos acentuados matizes grotescos. Muitos dos cantos constituem narrativas em que o grotesco não se dá apenas pela linguagem, mas também pela ocorrência de eventos estranhos, podendo-se citar a passagem em que o personagem Maldoror, após um naufrágio e uma luta sangrenta com tubarões, entrega-se a uma relação amorosa com um tubarão fêmea. Nessa relação há uma fusão grotesca do humano ao animal pelo erotismo (Lautréamont, 1986, p.115-23).

na vertigem do inconsciente de Rimbaud, além da tentativa de fazer uma lírica de agressão ao gosto e aos fundamentos da realidade. Lautréamont mostra a função de rebeldia que o grotesco exerce na formulação estética da poesia moderna.

Os precursores do simbolismo, Verlaine e Mallarmé, legaram ao movimento a busca pela magia do verbo e pela musicalidade, aspecto que tem como objetivo a criação de uma poesia absoluta. Assim como Wagner atribuíra à música a faculdade de apreender o todo – não só a expressão de todos os conceitos, como a manifestação de todos os gêneros artísticos –, Mallarmé viu essa possibilidade de comportar o absoluto na palavra poética, herança do pensamento analógico presente nas correspondências de Baudelaire. Os legados de Verlaine e Mallarmé não parecem associar-se a uma exploração das práticas grotescas, de modo que poetas por eles mais diretamente influenciados buscaram principalmente a sonoridade do verso e a expressão do inefável e do vago. A musicalidade apregoada por Verlaine levada às últimas consequências, por exemplo, resultou na teoria do instrumentalismo dos poemas de René Ghil, em que cada fonema pretende ter correspondente em um instrumento musical, de modo que a construção do verso seria análoga à elaboração de uma obra orquestral.

Comparando-se essa tendência à poesia de Rimbaud e Lautréamont, verificamos algo diferente. Nesses poetas parece ter havido a primazia de delírios visuais: as imagens extravagantes têm destaque na obra de ambos. Lautréamont, por exemplo, em *Os Cantos de Maldoror* (primeira edição de 1868), preocupa-se pouco com o estrato sonoro; seu poema em prosa, apesar dos momentos narrativos, em grande parte se dá por recorrência e apresentação tumultuada de imagens. O mesmo vale para Rimbaud, que constrói sua poesia mais por fusão de impressões visuais que por sinestesias. No soneto "Voyelles", Rimbaud busca dotar os fonemas (sonoros) de cores (visuais), processo que implica uma profusão de imagens associativas díspares (Rimbaud, 1972, p.53). Ecoam nesses dois poetas muitos dos poemas de Baudelaire pautados pela primazia das imagens visuais, conforme exemplifica "Le Masque" (1961, p.22),

em que uma série de percepções visuais, de maneira grotesca, dota de vida uma figura inanimada (a máscara), criando um conjunto que faz a apologia do artificialismo.

As manifestações do grotesco no simbolismo dependem de recursos consideravelmente novos dentro da lírica; dentre eles um desenvolvimento cada vez mais sofisticado do elemento plástico da poesia. Por conta disso, nas plasmações do grotesco na poesia simbolista já se encontram muitos dos germens do que viria a ser a poesia do século XX, com suas associações insólitas e efeitos de impacto. Não é gratuito o fato de os artistas de vanguarda tomarem poetas como Lautréamont e Rimbaud como precursores – o grotesco encontra-se entre os elementos que ambos legaram à vanguarda.

Por conta disso, Cruz e Sousa apresenta uma poesia em que a musicalidade tem papel importante para a significação. Nela são célebres as aliterações exageradas e a evocação de sons por meio da organização de fonemas a fim de dar ao texto determinada atmosfera. No artigo "À margem do estilo de Cruz e Sousa", Antônio Pádua apresenta um levantamento dos recursos sonoros comumente explorados por Cruz e Sousa. Pádua identifica dois tipos de efeitos sonoros buscados por Cruz e Sousa – os imitativos e os simbólicos. Os primeiros reproduzem sons da natureza e os segundos buscam convencionar determinado tipo de expressão. O crítico também destaca em Cruz e Sousa o uso lúdico dos fonemas, nos quais se observa recorrências sonoras (como aliterações) sem uma função significativa, exceto a de configurar um efeito de harmonia sonora (Pádua apud Coutinho, 1979, p.194-206). A primeira estrofe de "Velho vento" pode servir de exemplo:

Velho vento vagabundo!
No teu rosnar sonolento
Leva longe este lamento
Além do escárnio do mundo.

(Cruz e Sousa, 1981, p.291)

Nessa estrofe, a repetição fonética parece buscar um efeito de significação. O fonema /v/, assim como o /l/, associados às consoantes nasais "n" e "m", remetem à sonoridade eólica, evocando acusticamente o vento. A musicalidade em Cruz e Sousa atesta uma filiação à "Art poétique" de Verlaine, seguindo o verso emblemático do simbolismo que diz: "la musique avant toutes choses", e também a busca por expressar o significado, não pela simples remissão à palavra, mas pela concatenação de sons, harmonizando, assim, todos os estratos significantes na elaboração da referência. Aqui é possível entrever a proposta poética de Mallarmé de buscar a consonância perfeita entre forma e conteúdo, componentes que devem se definir mutuamente na linguagem poética. Apesar de Cruz e Sousa ser famoso pela musicalidade de seus versos, a construção visual também tem destaque na sua obra: mesmo os conceitos abstratos ou elementos imateriais encontram nele uma representação visual por meio de metáforas, recurso explorado com frequência. Em "Velho vento", por exemplo, a voz poética materializa o vento em imagens:

> És como um louco das praças
> Nos seus gritos delirantes
> Clamando a pulmões possantes
> Todo o Inferno das desgraças
>
> Que lembras dragões convulsos
> Bufantes, áreos, soltos,
> Noctambulamente revoltos,
> Mordendo as caudas e os pulsos.
>
> (Cruz e Sousa, 1981, p.293)

Evocações visuais nessas duas estrofes surgem para tornar o vento mais perceptível aos sentidos, constituindo metáforas que dão corpo a um elemento que se constata apenas táctil ou sonoramente – o vento, que normalmente se sente ou se ouve, agora pode ser visto. A voz poética parece construir a metáfora em analogias

baseadas nos sons provocados pelo vento: ao defini-lo como "louco de praça", o verbo de ação que o caracteriza é o "grito", único atributo em comum entre vento e a figura humana, residindo aí o nexo metafórico.

A figura escolhida para caracterizar o vento nesse poema merece algumas considerações. Trata-se de um louco que grita coisas horríveis: todo um "inferno das desgraças" – o vento retratado como praguejador insano, contamina a atmosfera do poema com violência, evocando a força cataclísmica do vento. A imagem do louco e da loucura expressa estranhamento, já que a insânia é uma manifestação palpável da anormalidade. Por conta disso, trata-se de um conceito que se liga ao grotesco. A transformação que o uivo do vento sofre, ao se converter em pragas de louco, e a consequente mutação do vento em uma figura demente revestem o fenômeno neutro da natureza de uma anormalidade desorientadora e humanizada – o vento é um louco de praça.

O grotesco advindo dessa metáfora se intensifica ainda mais com a relação apresentada na estrofe seguinte. Agora o vento, ou melhor, o louco no qual o vento se converteu, toma aspectos de "dragão convulso" e rebelde que se dilacera: "mordendo as caudas e os pulsos". Há então uma gradação do aspecto grotesco na evocação dessa figura visual. Existe um processo de evolução do grotesco entre essas passagens do poema: o vento, força natural despersonalizada, é metaforicamente definido como um louco praguejador, portanto, humanizado pela relação de semelhança estabelecida pela voz do poema entre seu sopro e as pragas de um demente. Na outra estrofe, a intensificação da loucura que o vento evoca se dá pela bestialização fantástica da figura humana que o vento assumiu. Não se trata apenas de um animal comum, mas de um monstro que tem seu horror acrescido por uma convulsão, manifestação física de movimentos de natureza patológica, o que remete, assim como a loucura, à anormalidade. Não se trata de um monstro apenas, mas de um monstro demente.

A transformação sofrida pelo vento nas metáforas usadas nessa

passagem do poema está ligada por uma ideia central, o tema da loucura. O som do vento evoca os vitupérios de um louco, que evocam, por sua vez, a imagem de um dragão a morder-se em convulsões. O grotesco nesse fragmento se desenvolve por meio de analogias visuais e não pela apresentação de eventos ou descrição de características, podendo-se defini-lo como construção imagética e plástica.

As metáforas constituem um recurso estilístico importante na poesia de Cruz e Sousa. Por meio das relações que estabelece entre os conceitos, como se pôde observar em "Velho vento", ela por vezes configura uma realidade estranha, filtrada por uma perspectiva particular que se expressa pelo grotesco. A definição de conceitos e sensações em Cruz e Sousa amiúde se dá em recorrências metafóricas visuais unidas por semelhanças que muitas vezes não parecem imediatamente claras. Na verdade, as relações traçadas pela linguagem não buscam o nexo imediato, mas o secreto, que, segundo a concepção analógica simbolista, une intimamente todos os conceitos. A teoria das correspondências, nesses usos, é posta em prática gerando algumas similitudes que se revelam grotescas.

No entanto, nem toda união metafórica entre o heterogêneo pode ser definida pelo grotesco. Afinal, é típico da poesia explorar uma linguagem de uso metafórico e uma união de conceitos que desafia a prática da linguagem cotidiana. Mesmo que a poesia de algumas épocas tenha privilegiado a descrição ou a narração – algo rejeitado pelo simbolismo, que procurou recuperar "a magia do verbo" –, a associação livre de ideias e o uso particular da palavra é faculdade inerente ao gênero poético (Paz, 1956). O grotesco não se apresenta em metáforas cujas analogias sejam claras, consagradas, ou tenham um valor "positivo" quanto ao gosto estético vigente. Como exemplo, podemos tomar os usos metafóricos presentes no soneto "Na luz". Neste poema, Cruz e Sousa busca definir a alma em seu caminho de transcendência:

Sereia celestial entre as sereias
Ela só quer despedaçar cadeias,
De soluço em soluço a alma nervosa.

(Cruz e Sousa, 1981, p.143)

Não apenas o tema elevado desse poema (a busca da alma pelo ideal) contribui para o caráter "positivo" dessa metáfora, a própria relação estabelecida permite essa interpretação. Entre "alma" e "sereia" se observa um ponto de intersecção que sustenta a metáfora e se manifesta pelo elevado – a semelhança entre os termos parece remeter à beleza, assim como o adjetivo que se associa à sereia (celestial) e a própria figura escolhida (sereia evoca beleza, canto, mistério sublime) fazem com que essa metáfora, por mais incomum que seja, não traga qualquer traço grotesco.

Por meio desse exemplo pode-se constatar que o grotesco se deve também a uma estrutura que o contextualize como força de oposição e subversão. O contraste acentuado entre os conceitos relacionados em uma construção metafórica pode contribuir para isso. Mas também existem algumas figuras mais propícias ao grotesco por implicarem, por si próprias, sensações desconfortantes ou contraditórias – trata-se daquelas evocações de figuras já consagradas pela tradição imagética do grotesco. Como exemplo servem as referências a animais asquerosos – "Porco lúgubre, trevoso" ("Tédio" – Cruz e Sousa, 1981, p.52); a doenças e outros aspectos mórbidos – "As unhas perigosas da bronquite" ("Doente" – 1981, p.189); a partes do corpo ligadas ao baixo corporal ou ao obsceno, figuras que na teoria de Bakhtin expressam o *tópos* do grotesco – "A língua vil, ignívoma, purpúrea." ("Demônios" – 1981, p.143); ou ainda a figuras fantásticas do imaginário popular – "Lobisomens e feiticeiras/ gargalham no luar das eiras" ("Pressago" – 1981, p.74). Os exemplos apresentados constituem termos que, de certa maneira, já trazem em si algum aspecto perturbador, visto representarem conceitos que no imaginário se associam à aversão, seja por representarem a morte e o desconhecido, seja por remeterem aos aspectos baixos da vida. São formas de subversão da ordem e da normali-

dade, ou mesmo dos ideais de elevação, que por essas características estabelecem-se *a priori* como grotescas, dependendo muito pouco de uma estrutura associativa para serem percebidos como tal.

O exemplo do soneto "Na luz" evidenciou um uso metafórico que em todos os sentidos se mostra elevado e positivo – algo sustentado já pelo tema do poema e pela natureza dos conceitos unidos na metáfora (alma e sereia). As duas imagens destacadas no fragmento têm sua beleza, já latente, potencializada pela relação estabelecida entre elas no contexto do poema. No entanto, a obra de Cruz e Sousa evidencia a ocorrência de imagens associadas aos campos semânticos do eufórico, do aprazível e do belo que assumem uma conotação grotesca ao ganharem novo significado por meio de associações. Lembremos da imagem da sereia, que surge em uma das definições dadas ao tédio: "Pesadelo sinistro de algum rio/ de sinistras sereias" ("Tédio" – Cruz e Sousa, 1981, p.51). O sentido aqui presente se mostra bem distinto daquele em "Na luz". No caso ora apresentado, o vocábulo "sereia" serve à construção plástica do *tédio*, constituindo uma imagem lúgubre, o que se deve não apenas à ideia que evoca (tédio é um conceito disfórico), mas principalmente ao adjetivo ("sinistras", atribuído às sereias). Basta a intervenção desse adjetivo para que o campo semântico de "sereia", que comporta, entre outros, conceitos como o *canto*, o *mistério* e a *beleza*, sejam maculados pelo horror – as sereias, aqui, evocam o magnetismo deletério do mistério, constituem, portanto, manifestações de uma beleza com laivos de medo.

A adjetivação em Cruz e Sousa é excessiva, contando dentre seus efeitos comuns a promoção do grotesco. Muitas vezes, encontram-se formas em que o adjetivo atua como nódoa de estranhamento impressa sobre determinados substantivos: em "Pressago", por exemplo, surge a extravagante imagem de "vesgas concupiscências", na qual o adjetivo que define formas turvas e convulsas, aplicável, portanto, ao material, é associado a um substantivo abstrato, criando uma relação qualificativa fora do comum, que pode sugerir um retrato febril da luxúria, ao mesmo tempo em que evoca o horror de corpos tortos. Novalis (1988, p.141), afirma no frag-

mento nº 98 de *Pólen* que os "adjetivos são substantivos poéticos". Possivelmente ele se refere à faculdade que essa classe de palavras possui de conceder nuanças novas aos nomes, especificando-os, tornando-os únicos ou mesmo desafiando sua conceitualização regular. Adjetivos, amiúde, concedem aos substantivos relevo e abrem-nos a um novo leque de possibilidades de significação. De fato, em Cruz e Sousa, essa classe de palavras serve como uma expressiva fonte de efeitos grotescos, ressignificando nomes comuns ou dotando-os de cores estranhas por meio de qualificativos que em geral não se aplicam a eles.

Na poesia de Cruz e Sousa, tanto as metáforas como os adjetivos possuem essa função singular de promover relações de significação novas, aproximando conceitos heterogêneos ou acrescentando a termos usuais tonalidades incomuns, constituindo, dessa forma, dois processos composicionais do grotesco. Trata-se de recursos empregados no âmbito do discurso, mas cujas implicações se dão no plano semântico. Esses usos de linguagem constituem imagens grotescas que remetem, mais uma vez, à plasticidade dos poemas.

Como a poética de Cruz e Sousa opera conjugações entre polos radicalmente opostos, mesmo sua configuração do grotesco não se dá dentro de uma categoria confortavelmente isolada. Seu uso inovador, fruto de um virtuosismo verbal, por vezes busca efeitos de arrebatamento suscitados por uma forma de beleza anômala. Mesmo o transcendente encontra espaço em suas manifestações do grotesco, o que revela a influência de outra categoria – o sublime. Dentro do plano de conjuração de novas correspondências presente na poesia de Cruz e Sousa, o sublime aproxima-se tão intimamente do grotesco que, em muitos casos, é quase impossível distinguir as duas categorias.

Como o grotesco em Cruz e Sousa assume faces variadas, daremos atenção, a seguir, aos poemas em que o grotesco se relaciona de perto com o sublime. Trata-se de um aspecto que lança nuanças novas ao quadro oferecido pelos usos do grotesco, já que as tensões e amálgamas entre grotesco e sublime continuam a tradição român-

tica da busca do absoluto na arte, adentrando mais profundamente a trilha apenas iniciada pelos primeiros românticos.

Os românticos conferem ao sublime contornos distintos e mais intensos do que aqueles que envolviam o conceito em outros contextos, como nas poéticas da Antiguidade, nas quais, a exemplo das elucubrações de Longino, o sublime era concebido como recurso retórico de arrebatamento do leitor, seja emocional, por meio de uma forma de fruição catártica, ou intelectual, na remissão a pensamentos elevados (Longino, 1992, p.77). Para Longino, o objetivo do sublime era expressar a excelência discursiva, elevando o poeta acima dos leitores. O discurso do sublime seria, desse modo, dotado de uma beleza que intimida:

> Não é à persuasão, mas ao arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carreiam um poder, uma força irresistível e subjugam inteiramente o ouvinte. (Longino, 1992, p.73)

No tratado de Longino, pode-se notar, há uma relação hierárquica no âmbito da contemplação quando se retrata o confronto entre a sensibilidade e o sublime.

Os românticos, tanto no pensamento quanto na produção artística, hiperbolizam as possibilidades do sublime já aventadas pelas obras clássicas. Para os antigos, os limites do sublime – uma categoria, segundo Longino, não subordinada apenas ao talento pessoal, mas condicionada a técnicas – eram bem delimitados, para que a tentativa de desencadear o arrebatamento pelo elevado não caísse no ridículo do exagero. Os exemplos de Longino demonstram que, ao gosto equilibrado clássico, as barreiras do sublime eram muito frequentemente transpostas, gerando obras de mau gosto.

Já os românticos, movidos por um espírito de liberdade e transposições, alargaram as fronteiras do sublime. Todas as formas de

fruição do elevado, absoluto e infinito são enfeixadas pela categoria do sublime, mesmo quando se dedicam a veículos de terror, medo ou formas de beleza ambígua. Isso é certo, sobretudo, quando se observam as obras românticas entre os ingleses e alemães. Neles, tempestades marítimas, abismos, florestas frondosas e ermas, cataclismas, figuram entre o sublime mais que as formas de beleza plácidas.

Com efeito, em sua sistematização da faculdade do juízo, Kant define o sublime de maneira muito semelhante à observada na obras estéticas românticas. O sublime, na definição kantiana, nasceria da constatação de que a razão humana, em face de fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, possui limites, não podendo compreender todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva da infinitude do sublime, falharia em representá-lo concretamente; tal impossibilidade transportaria o homem diretamente à instância das "ideias", na qual o sublime então poderia ser representado. Desse modo, suscitaria o sublime a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza, tais como o mar agitado pela tempestade, as gargantas dos abismos e os céus infinitos; nas palavras de Kant:

> la naturaleza suscita las más veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su caos y en el desorden e ímpitu destructor más salvages e irregulares com tal de que se puede ver grandiosidad e potencia. (Kant, 1961, p.87)

Grosso modo, poder-se-ia colocar sob a égide do sublime todos os fenômenos nos quais se vislumbre a infinitude. O sublime seria, portanto: "lo absolutamente grande [...] lo grande por encima de toda comparacíon [...] aquello comparado con lo cual resulta pequeño todo lo demás" (Kant, 1961, p.89-91). Por atestar a pequenez do homem e tirar-lhe o amparo da razão, o sublime afetaria o espectador de forma opressiva, misteriosa e, ao mesmo, tempo ex-

tática. Portanto, trata-se de uma forma de beleza ambígua, não acessível à razão, apenas à imaginação.

Com efeito, algo de ameaçador paira entre o homem e o objeto de contemplação sublime; consciente disso, Thomas Weiskel define o sublime kantiano (o qual compartilha muitos pontos em comum com o sublime plasmado nas obras de arte românticas) como uma força de transcendência do estado humano, para o absoluto, mesmo que esse transporte ofereça riscos à integridade do sujeito (Weiskel, 1994, p.143). Como exemplos de produtos estéticos sensíveis ao sublime, temos as pinturas de Kaspar David Friedrich, pintor romântico alemão que costumava retratar cenas nas quais figuras humanas diminutas são apresentadas, em geral de costas, a contemplar cenas nas quais as forças absolutas da natureza se manifestam. O fato de os rostos humanos não aparecerem na média dos quadros de Friedrich comprova a teleologia de sua obra – ele não busca retratar o humano, ou mesmo o natural, mas o momento sublime, no qual as impressões humanas se perdem na contemplação. A posição das figuras humanas nos quadros de K. D. Friedrich parecem atender a uma estratégia de fruição; já que, de costas para o observador dos quadros, elas estabelecem a sintonia de seus olhares com os dele, obrigando-o a contemplar o espetáculo sublime pelo mesmo ângulo. O sublime seria, precisamente, conforme afirmação de Weiskel, determinado pela alegação inicial

> de que o homem pode, no sentimento e no discurso, transcender o humano – Deus ou os deuses, o demônio ou a Natureza – é matéria para grandes divergências. O que quer que defina o alcance ao humano não é, de sua parte, mais certo. Para Longino, o humano era o domínio da arte ou *techné*; o sublime, justamente aquilo que fugia à arte em nossa experiência da arte, a alma do corpo retórico. (Weiske, 1994, p.17)

Como o sublime é maior que o homem, seus objetos oferecem sempre um desafio para a expressão estética, já que a arte, como atividade humana, é subordinada a nossas limitações. O sublime, dessa maneira, seria mais uma tentativa de vislumbre que uma

plasmação concreta do infinito. Provavelmente por suas dimensões além do que suporta os meios de expressão da arte, Kant, na *Crítica à faculdade de julgar*, tenha buscado na natureza, e não na arte, os objetos sublimes que servissem de parâmetro para suas reflexões sobre o juízo estético.

O fato de o sublime representar uma abertura na arte a algo maior que ela própria leva os românticos a adotá-lo como uma das formas de fruição mais apropriadas ao gênio. Como foi visto no Capítulo 3, o gênio romântico é determinado, entre outros fatores, pelo desamparo metafísico que acomete o homem na modernidade em decorrência da crise desencadeada pelo triunfo da razão sobre o encantamento do mundo, sobretudo no que se refere a Deus. Com a morte de Deus, a sensibilidade moderna busca uma série de formas para preencher a lacuna deixada no imaginário sobre o que havia além da natureza. Nesse contexto que pede substituições, a arte é fórmula de operações mágicas e o artista, demiurgo. O homem empresta de Deus sua potencialidade performática para construir novos alicerces no lugar daqueles derrubados pela razão. Se a arte faz às vezes da Criação, a ligação com os outros mundos além do material e do sensorial também precisa ser estabelecida; é nesse sentido que a transcendência se estabelece como faculdade estética semelhante à que se encontrava na religião; como afirma Weiskel: "na história da consciência literária, o sublime ressurge à medida que Deus exime-se de uma participação imediata na experiência dos homens" (Weiskel, 1994, p.17).

Outra ligação estreita entre o sublime e o ideário romântico é assegurada pelo golpe que essa categoria estética desfere contra a razão. Como a razão é faculdade intelectiva que categoriza e mensura os dados do mundo, suas disposições estão aquém dos parâmetros demandados por algo desmedido como o sublime. O sistema de Kant, por supor a existência de elementos ininteligíveis no universo, viu uma prova de suas suposições no sublime. Já os românticos, opositores que foram da razão ilustrada, viram no sublime uma forma de beleza mais que apropriada à legitimação de sua batalha contra a visão de mundo clássica. Pensando-se ainda nas consi-

derações de Kant sobre o juízo, o belo diferenciar-se-ia do sublime por ser inteligível racionalmente, por delimitar-se nas impressões associadas ao aprazível. Já o sublime contaria com a desorientação frente ao infinito para sua fruição, gerando uma forma de beleza desconfortável. De tal óptica, o belo estaria para a razão como o sublime para a imaginação – faculdade valorizada pelos românticos; além do mais, o belo teria uma limitação e atenderia a regras,[4] enquanto o sublime as desafiaria por referir-se ao ilimitado e absoluto.

Como foge à delimitação estanque de suas características, refere-se a uma forma de beleza independente do aprazível, evocadora de emoções divergentes entre si e para a qual a harmonia não contribui, o sublime se aproxima muito do grotesco, constituindo a seu lado uma categoria determinante para a sensibilidade estética romântica.

Diferentemente do grotesco, contudo, o sublime parece ser uma categoria menos maleável; tendo sofrido poucas vicissitudes desde o romantismo. Como é muito difícil alcançar o sublime, também parece ser fácil perdê-lo de vista na criação estética. O sublime depende da crença na possibilidade de transcendência mediante a arte, sem a qual suas formas são epidérmicas, postiças e, portanto, ilegítimas. Daí, em épocas em que o encantamento do discurso não está dentre seus postulados, o sublime perder sua força e se diluir. Já o grotesco é uma categoria que se nutre de vicissitudes; como dentre seus dispositivos fundamentais está a hibridação, ele tende assimilar as novas influências, subordinando-as a sua dinâmica de distorção. Por conta disso, é possível rastrear os elementos subsidiários do imaginário do grotesco, mesmo nas obras mais distantes do contexto original. Assim, o grotesco parece ter sobrevivido ao romantismo; já o sublime apenas legou alguns de seus aspectos a outros contextos culturais. Curiosamente, o grotesco, duplo *gauche*

4 No prefácio ao *Cromwell*, Victor Hugo prova que, para os românticos, o belo possuía mensurabilidade e limitação, afirmando as poucas possibilidades do belo frente ao grotesco ao dizer que o belo é *um*, ao passo que o grotesco seria *mil* (Hugo, 1988, p.25).

do sublime, pode contribuir para a preservação da segunda categoria além das fronteiras do romantismo *strictu sensu* – como reconhece Thomas Weiskel –,permitindo que o sublime chegue mesmo ao século XX:

> É cada vez mais lugar-comum dizer que a consciência literária do século XX é uma variante tardia do romantismo, embora pouco reste da doutrina romântica. Certamente, enquanto ideologia – ou como uma constelação de temas – o sublime romântico, que a certa altura atingiu tanto prestígio na Inglaterra, e depois na Alemanha, está agora totalmente extinto. Seria difícil superestimar a presença do sublime romântico no século XIX [...] os temas do sublime poderiam facilmente nos afastar do mundo do discurso, ou mesmo da arte [...] de há muito temos sido demasiado irônicos em relação aos largos gestos do sublime romântico [...].
>
> *Para agradar-nos, o sublime deve ser agora abreviado, reduzido e parodiado como o grotesco,* de algum modo contido pela ironia para assegurar-nos de que não somos adolescentes fantasmas. Os espaços infinitos não mais são assombrosos; ainda menos nos atemorizam. Excitam a nossa curiosidade; no entanto, perdemos a obsessão, tão fundamental ao sublime romântico, da infinitude natural. Vivemos outra vez num mundo finito natural, cujos limites estão começando a nos pressionar e podem esmagar nossos filhos. (Weiskel, 1994, p.20-1, grifo nosso.)

Weiskel mostra que não é necessário que se contemple o século XX para se constatar a agonia do sublime. De fato, como exemplo de ataques contra o sublime no século XIX, basta que vejamos a febre realista que tomou conta da sensibilidade ocidental na segunda metade daquele século, para a qual as buscas dos românticos pelo inefável e suas epifanias tornaram-se indícios de um escapismo mórbido e ridículo. Mas, como também parece reconhecer Weiskel, o sublime sofreu mudanças em decorrências de elementos da poesia moderna. Por exemplo, podem-se observar semelhanças entre a fruição do absoluto presente na contemplação de aspectos da natureza do sublime romântico no fascínio pelo ideal inatingível

e a fruição da beleza que habita a constatação do nada, presente na plasmação do silêncio e das ausências na poesia de Mallarmé. Ora, o nada está para a poesia do final do século XIX e início do XX – de acordo com os postulados dissonantes da lírica moderna – como o absoluto para a poesia romântica tradicional.

Até chegar ao extremo representado pela constatação do vazio, a ironia e o grotesco operam vicissitudes no sublime garantindo a sobrevivência de algumas de suas pulsões básicas na lírica moderna. Nesse ponto, basta lembrar a configuração do belo na obra de Baudelaire; em sua poesia, a beleza hiperbólica aspirada pelos românticos, por intervenções pungentes da ironia, nutre-se do disforme e do anômalo, revigorando-se para se estabelecer na lírica das épocas posteriores. Comparando-se os céus infinitos e a natureza exuberante dos românticos com o olhar encantado que Baudelaire pousa sobre os marginais e sobre a vertigem das ruas da metrópole, esse último tem maior apelo para a sensibilidade moderna – mesmo na de nossos tempos – ; todavia, conta com o mesmo efeito de arrebatamento do sublime romântico usual. Pode-se dizer que a lírica de Baudelaire é um exemplo expressivo do triunfo do sublime sobre a morte da crença na transcendência para a qual contribui eficientemente o grotesco.

A convivência entre o sublime e o grotesco já era almejada pelos românticos originais; em seu gosto por contrastes, eles buscaram unir trágico e cômico, e tal postulado levou Hugo, no prefácio ao *Cromwell*, a ver o grotesco como um elemento que intensifica a beleza do sublime, oferecendo-lhe um contraponto. Diferentemente do que ocorre nessas primeiras teorias românticas, na lírica de Cruz e Sousa, já surgida em campo lavrado por Baudelaire, grotesco e sublime não se justapõem, mas se amalgamam por operações analógicas. Como dito anteriormente, isso também ocorre em Baudelaire – na esteira de sua busca pela beleza no raro, no impacto das impressões e nas correspondências. Cruz e Sousa, como discípulo de Baudelaire e dono de uma sensibilidade harmonizada com as disposições da lírica moderna, também encontrou no grotesco meios de preservação do apelo transcendente da poesia, antes um

privilégio do sublime. Por conta disso, grotesco e sublime são categorias aliadas dentro do fazer poético de Cruz e Sousa, sendo, portanto, as zonas de confluência entre essas duas categorias o foco sobre o qual incidirão nossas considerações sobre sua obra. Difere talvez de Baudelaire, em Cruz e Sousa, o *pathos* que envolve essas experiências estéticas. Seu sujeito lírico é doloroso (como aponta Roger Bastide), de maneira que seus experimentos estéticos parecem dever-se não apenas a uma tentativa esteticista de inventar novos rumos para a beleza, mas também a de retratar o universo das angústias do eu lírico, de maneira a torná-lo inteligível dentro de uma ordem particular.

O momo diabólico e a maldição poética

Em um primeiro nível de análise da composição do grotesco em Cruz e Sousa, deparamo-nos com questões que assombram toda a poesia moderna. Dentre elas, está o lugar do poeta na sociedade moderna, reconhecida como terreno árido para o belo, exílio hostil que separa o artista do ideal, transformando a vidência e a genialidade – faculdades reclamadas pelos românticos aos artistas – no estigma de uma maldição. Cruz e Sousa registrou em sua lírica a inadequação do poeta a um mundo pragmático e utilitário, onde suas quimeras estão fadadas a fenecer. É provavelmente essa consciência que leva o poeta a reconhecer-se como o "assinalado", o vidente solitário das altas esferas, cuja verve poética é tomada pela turba comum como loucura. É o que move as reflexões no soneto "Assinalado" (em *Últimos sonetos*):

> Tu és o poeta, o grande Assinalado
> Que povoas o mundo despovoado,
> De belezas eternas, pouco a pouco.
>
> Na natureza prodigiosa e rica
> Toda audácia dos nervos justifica
> Os teus espasmos imortais de louco!
>
> (Cruz e Sousa, 1961, p.196)

Como se pode ver nesse famoso soneto, as potencialidades sublimes do artista, chamadas pelos poetas mais antigos de inspiração e genialidade, na lírica de Cruz e Sousa transformam-se em insânia. Ora, conforme se estabelecem os arrimos da modernidade – capitalismo, indústria e pragmática –, mais agudamente o poeta sente sua inadequação, demonstrando seu mal-estar na visão de si próprio e no ambiente a que está atrelado, exaurido de seus encantos e decadente.

Se os românticos se viam como eleitos, conferindo a sua arte os contornos de ofício sagrado – referindo-se a si próprios como anacoretas, vates e audiência divina –, conforme o sentimento de decadência se acentua com a proximidade do fim do século XIX, metamorfoseia-se o eleito em anátema, o anacoreta em *dandy* misantropo, o vate em louco e os ouvidos que decifravam a música divina tornam-se os olhos que contemplam as gargantas do inferno. Se entre os românticos de inclinação cristã, como Chateaubriand, o gênio era alentado pelo sopro divino, para os decadentes do fim do século eram os vapores diabólicos que atiçavam suas fantasias. É precisamente essa concepção de arte que gera as imagens sinistras de "Visão", poema de Cruz e Sousa presente em *Faróis*:

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago fruto letal e proibido,
Das profundas paixões. Dor infinita.

(Cruz e Sousa, 1961, p.135)

Esse poema expõe alucinações que emergem da inspiração gerada pela dor. Tais imagens são produto de um engenho poético que já não conta mais com as musas neoclássicas e com a luz da razão, mas que também não é impulsionado totalmente pela força motriz do romantismo mais primitivo. Para os românticos mais tradicionais, a imaginação, quando não era tributada à inspiração divina, diviniza o homem, em uma atitude rebelde na qual o gênio se tornava uma espécie de novo Prometeu. Entre os decadentes, a arte muitas vezes é feitura proibida que demoniza o artista. Daí a iden-

tificação estreita entre o diabo e o poeta em toda a poesia moderna – tema que em Cruz e Sousa conta com as formas de expressão do grotesco.

O satanismo em Cruz e Sousa é filho legítimo do culto ao mal perpetrado pela lírica de Baudelaire. Como tal, os motivos diabólicos estarão mais acentuados na obra em que o poeta se mostra mais sensível à influência de Baudelaire: *Broquéis.* Nota-se nesse volume de versos uma tonificação das características simbolistas, postura que trai a intenção de se estabelecer um paradigma da nova estética, apresentando seus postulados de forma evidente. Nesse sentido, uma peculiaridade de *Broquéis* é o relevo dado ao esteticismo, manifestado na virtuosidade das construções, dotadas de plástica delirante e de sonoridade evocativa, que por seus excessos algumas vezes beiram a verborragia. Na lírica de Cruz e Sousa estabelece-se uma espécie de "estética do mal", pela qual os elementos horripilantes, macabros e malditos servem à elaboração de imagens de rara beleza, o que fica evidente no refinamento estético que caracteriza os poemas dotados de imagens demoníacas. O erotismo, outro elemento que caracteriza a obra, mostra-se tensionado por oposições acentuadas, utilizando-se de aspectos malditos como forma de expressar a atração erótica.

Todavia, em outras obras de Cruz e Sousa, como *Faróis*, o caráter esteticista do demoníaco parece atenuar-se um pouco, sem, contudo, perder-se a ligação da arte com o mal. Em *Faróis*, o esteticismo satânico cede terreno às figurações de pesadelos e de horrores. Nesse livro, a beleza do mal surge não mais no requinte das sensações proibidas, como em *Broquéis*, mas na configuração de retratos de uma realidade distorcida e cataclísmica, oriunda do mistério das fantasias.

Em *Broquéis* encontramos um poema imbuído de satanismo – no qual satã ocupa o lugar de ancestral mítico, ou representante arquetípico e divinizado do artista moderno e, consequentemente, do próprio Cruz e Sousa. Trata-se de "Majestade caída", poema conduzido pelas câmaras do grotesco que, embora descreva a miséria e a derrota como atributos satânicos, converte tais elementos em in-

sígnias da nobreza diabólica, evocando com a referência ao baixo a lembrança do elevado, e encontrando no grotesco matizes suaves do sublime:

1. Esse cornoide deus funambulesco
Em torno ao qual as Potestades rugem
Lembra os trovões que tétricos estrugem,
No riso alvar de truão carnavalesco.

2. De ironias o momo picaresco
Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,
Verdes gengivas de ácida salsugem
Mostra e parece um Sátiro dantesco

3. Mas ninguém nota as cóleras horríveis,
Os chascos, os sarcasmos impassíveis
Dessa estranha e tremenda Majestade.

4. Do torvo deus hediondo, atroz, nefando,
Senil, que embora rindo está chorando
Os Noivados em flor da Mocidade!

(Cruz e Sousa, 1961, p.96)

Para a construção da imagem desse monarca do submundo e deus às avessas, Cruz e Sousa retoma muitos dos aspectos inferiores e ridículos associados ao diabo, que remetem às representações medievais do elemento demoníaco – em vez do nobre satã que os românticos buscavam no *Paradise Lost*, de Milton. Esse diabo não é excelso, mas baixo, mais inclinado ao grotesco que ao sublime, um diabo pertencente ao polo inferior que comporta em si uma associação entre a ideia da queda (já presente no título do soneto), e a precipitação topográfica das imagens que descrevem o diabo decadente. A humilhação da derrota reduz esse diabo ao húmus, e o grotesco toma a frente do poema por ser expressivo na manifestação da condição de vencido e da miséria. Afinal, a inferioridade é fornecedora de muitos motivos grotescos.

"Majestade caída" é um poema dedicado à elaboração de um retrato em que todas as imagens convergem para apresentação de uma única figura – o diabo. O primeiro verso de "Majestade caída" já dá relevo ao caráter descritivo do poema. Nele, a figura do diabo surge de forma imediata: "Esse cornoide deus funambuleco". Ao ser qualificado como um deus, satã sofre um processo de deificação que denuncia sua importância para o imaginário do poema. Satã não é meramente a entidade personificadora do mal, mas um deus de um panteão maldito, um deus às avessas. Os adjetivos que o qualificam colocam a bizarrice maligna desse deus por meio do grotesco, que na estrutura de configuração semântica da "majestade caída" surge como contraponto da carga enunciativa do vocábulo "deus". Enquanto "deus" pressupõe elevação, "cornoide" evoca animalidade, remetendo mais uma vez à imagem clássica do diabo, representado como ente zoomórfico portador de características caprinas. O outro adjetivo é "funambulesco", ligado ao campo do cômico popular.

Tais adjetivos ligados ao *tópos* do baixo, referentes ao riso vulgar e à bestialidade, ao se associarem a um termo caracterizado pela elevação promovem um contraste agudo: polos opostos juntam-se na imagem de um deus animalizado e reduzido ao ridículo, sem deixar, todavia, de ser deus. Nesses casos, os adjetivos grotescos aludem ao sublime em relação especular e antípoda – a intensificação do grotesco, de certo modo, adorna com contrastes o conteúdo sublime comportado pelo vocábulo "deus", individualizando-o, afirmando sua presença nos contrários. Trata-se, assim, de um deus que tem em seu caráter os polos superior e inferior, um deus formado por contradições e marcado por uma forma de grotesco que evoca indiretamente o sublime.

O segundo verso amplia um pouco mais a imagem apresentada, posto que o diabo se apresenta em um quadro dramático. O trono desse deus decadente é cercado por "potestades" que "rugem". Dupla interpretação permite essa imagem que serve de adorno violento à figura do diabo. Por um lado, poderiam ser os anjos furiosos, que, de acordo com a iconografia religiosa medieval, eram apre-

sentados como forças que repeliam o diabólico para o inferno. Todavia, "potestades" também se refere aos anjos caídos, o que constrói a imagem da grotesca corte infernal, rugindo em torno de seu monarca. De qualquer maneira, essa imagem coloca em xeque o isolamento das categorias do grotesco e do sublime na composição do poema. Afinal, se, por um lado, tal imagem evoca as multidões bizarras dos arabescos e cortejos diabólicos medievais na figura dos demônios, por outro, remete à dramaticidade do embate entre o bem e o mal ou, ainda, à representação da magnitude diabólica. Nesses últimos casos, os elementos sublimes concorrem para formar a imagem das potestades.

Devido ao matiz cômico do adjetivo "funambulesco" (primeiro verso) surge nos terceiro e quarto versos da estrofe uma analogia entre a figura diabólica e uma forma maldita de riso. Curiosamente, o amálgama entre riso e mal – asseguradamente grotesco – é aqui composto com a utilização de uma partícula com laivos sublimes. Ora, nessa passagem, o diabo "Lembra os trovões que tétricos estrugem,/ No riso alvar de truão carnavalesco". Os trovões remetem ao elevado e manifestam a potência do riso diabólico, aproximando-se assim do sublime, embora o lugar onde tais trovões estrugem seja o riso de um palhaço, expressando a agressividade de uma gargalhada grotesca. O caráter maldito do riso nessa imagem reside justamente na ideia de que o diabo, maldito por excelência, lembra o riso de um palhaço, que se materializa em trovões ameaçadores. Essa série de associações se mostra grotesca, pois representa o diabo, divinizado pela decadência, como uma figura cômica, oriunda da comunhão entre mal, tristeza e riso, materializada na gargalhada de um bobo de carnaval violenta como as catástrofes climáticas. A violência do riso maldito ganha ainda o campo acústico do poema: a sinestesia compostas com os fonemas \t\, \r\ e \R\ conferem a esses decassílabos uma sonoridade gutural que evoca sons semelhantes a rosnados ou a trovões.

No verso que inicia a segunda estrofe opera-se de forma mais nítida a homologia entre o diabo e o riso; a majestade caída não lembra simplesmente um riso atormentador, ele próprio tem como

epíteto uma figura histriônica: o diabo é um "momo picaresco". Mais uma vez, somos remetidos às representações medievais do diabo, com sua síntese grotesca de riso e mal. O riso irônico do diabo, nos versos seguintes, ganha uma representação ainda mais grotesca, já que ele se materializa em imagens asquerosas, em que a degeneração física torna visível o aspecto corrosivo do riso:

> Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,
> Verdes gengivas de ácida salsugem
> Mostra e parece um Sátiro dantesco

O grotesco não se limita aqui ao efeito repulsivo. A boca aberta em gargalhada de dentes podres traz reminiscências de uma série de fantasmagorias grotescas: a garganta do inferno, o riso dos funâmbulos de rua, as presas de animais e a própria imagética do realismo grotesco definido por Bakhtin. Essa boca horrenda ainda confere maior profundidade ao grotesco que já convertera o diabo em palhaço – agora ele é um funâmbulo disforme.

O horror de tal imagem é tamanho que encontra correspondência com imagens do inferno oriundas da *Divina comédia*, de Dante, como atesta a comparação do momo demoníaco com o "sátiro dantesco". Além de a figura do sátiro apresentar semelhanças com a representação clássica do diabo, sua ligação com os cultos de fertilidade da Antiguidade e seu caráter festivo permitem relacioná-lo com a comicidade e também com as divindades pagãs. O sátiro representa o excesso de todos os apetites do corpo, podendo, por um lado, remeter aos vícios (em contexto cristão) ou aos prazeres vitalistas (em um contexto pagão). Monstruoso, mas ainda assim festivo, e de certo modo divino, o sátiro oferece às diretrizes do grotesco rumos diferentes do satânico e maldito; o diabo personificado no sátiro é dotado de uma estranha e incômoda galhofaria. Isso talvez explique o fato de o sátiro, apesar de ter uma forma que lembra a do diabo, precisar de um intermediário para efetivamente tornar-se diabólico – o adjetivo "dantesco" exerce essa função. É o adjetivo que reúne, mediante o grotesco, uma figura relacionada à alegria (o

sátiro é alegre, assim como o palhaço) a um caráter lúgubre e maldito, compondo o retrato de um diabo que representa tanto a subversão da majestade como do riso.

O riso, que até as duas primeiras estrofes já se mostrava contraditório, a partir do primeiro terceto revela ainda mais seu caráter ambíguo. Secretamente repousa nele um mal ainda maior, matizado pelos tormentos do ódio:

Mas ninguém nota as cóleras horríveis
Os chascos os sarcasmos impassíveis
Dessa estranha e tremenda Majestade

Nessa estrofe, fica claro tratar-se do riso do rebelado. Toda a jocosidade é, na verdade, expressão de revolta, de um ódio desmedido ("cóleras horríveis"), provavelmente oriundo do reconhecimento da decadência. É importante atentarmos para o fato de que todo o ódio contido na ironia do riso diabólico não é percebido ("Mas ninguém nota as cóleras horríveis"). A cólera secreta sugere a frustração do diabo, uma majestade decadente (como o último verso da estrofe define), reduzida a monstro ridículo, cujo único meio de exteriorizar sua agressividade é mediante um sarcasmo maldito e corrosivo.

Ao serem elencados, lado a lado, a realeza e o ridículo (último verso da estrofe), temos, de forma grotesca, uma nobreza afirmada na inferioridade – trata-se de uma divindade majestosa, reduzida a um monstro burlesco que é a própria manifestação da majestade, segundo a lógica às avessas do poema. O riso na estrofe final é expressão de uma categoria ainda mais estranha ao cômico, visto esse conceito normalmente basear-se na alegria. O riso diabólico também guarda uma dor intensa: a origem desse sofrimento é explicitada na última estrofe:

Do torvo deus hediondo, atroz, nefando,
Senil, que embora rindo, está chorando
Os noivados em flor da mocidade!

É curioso nesse trecho o emprego de adjetivos da ordem do grotesco, mais uma vez aplicados ao substantivo "deus", afirmação por excelência da altivez e, portanto, sublime. Ao serem associados adjetivos como "torvo", "hediondo", "atroz" e "nefando" a "deus", tem-se um contraste entre os atributos previstos pelo campo semântico da divindade e todo o horror que há no demoníaco, seja no que concerne à feiura, como em "torvo" e "hediondo", seja no que se refere à natureza maldita, depreendida dos termos "atroz" e "nefando". No verso seguinte, o adjetivo senil acrescenta novos contornos ao quadro grotesco. Ora, o diabo é um deus velho, exaurido de toda sua glória, cuja decadência se materializa na decrepitude física. A imagem do riso ambíguo fica completa nesse verso, revelando o motivo que o torna maldito: o riso do diabo é um pranto de falência, o demônio velho chora "os noivados em flor da Mocidade", ou seja, o passado augusto, anterior à queda. A majestade caída, reduzida a palhaço grotesco, tem dolorosamente cravada em si a lembrança de uma juventude gloriosa. Isolado no inferno que se desdobra em todas as formas do riso grotesco, ele relembra o paraíso perdido. O diabo é um momo cansado, uma figura tragicômica cujo riso é expressão de ódio e dor.

O velho diabo de "Majestade caída", no contexto da tradição romântica de representação do elemento demoníaco na arte, corresponderia ao diabo visto como a grande vítima, o patrono da miséria, identificado aos vencidos – o exilado do paraíso que Baudelaire também cantara. Dois polos opostos, um representado pela divindade e pela majestade, outro pela hediondez e pelo ridículo, amalgamam-se para afirmar a realeza na miséria. Além disso, conceitos disfóricos como dor, pranto e velhice, contrapõem-se à imagem do riso, provocando forte efeito de contraste. O riso que guarda dor aproxima o diabo senil da figura do palhaço trágico, vítima do desprezo do mundo – o artista do ridículo e da dor. O palhaço, como artista cujo trabalho é provocar o ridículo, apresenta uma estreita relação com a imagem do gênio incompreendido e angustiado. As lágrimas que provocam o riso podem ser vistas como uma das expressões mais patéticas do marginalizado.

Ao diabo presente em "Majestade caída" corresponde o próprio artista: sonhador prenhe de faculdades criadoras, mas ridicularizado, derrotado, inferior e irônico, ou seja, o palhaço grotesco, o artista cujas dores são ignoradas, cuja única arma é uma ironia estéril e a única salvação é o isolamento no sonho.[5] O poema "Acrobata da dor" (Cruz e Sousa, 1961, p.92) demonstra claramente essa visão atormentada e angustiante do artista:

1. Gargalha, ri, num riso de tormenta
   Como um palhaço, que desengonçado,
   Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
   De uma ironia e de uma dor violenta.

2. De gargalhada atroz, sanguinolenta
   Agita os guizos, e convulsionado
   Salta gavroche, salta *clown*, varado
   Pelo estertor dessa agonia lenta...

3. Pedem-te bis e um bis não se despreza!
   Vamos! reteza os músculos, reteza
   Nessas macabras piruetas d'aço...

4. E embora caias sobre o chão, fremente
   Afogado em teu sangue estuoso e quente,
   Ri! coração tristíssimo palhaço.

Como se pode observar, uma exposição da angústia é feita nesse soneto por meio da exploração de imagens ligadas ao universo do cômico. Mais especificamente, vê-se a recorrência à figura do artista burlesco. A metáfora do palhaço serve à humanização do "coração", o qual poderia ser tomado como materialização da angústia individual, que parece ser o motivo central do poema, cuja angús-

5 Essas características legam ao artista um *status* positivo, visto que a miséria nesse contexto está ligada a um valor heroico. Retomando Benjamin (1989, p.78), a lírica de Baudelaire inspirou poetas que "encontraram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico".

tia se manifesta no riso – um riso desesperado, que evolui em convulsões dolorosas.

A figura do palhaço explorada pelo poema, tradicionalmente, encarna um caráter ambíguo do riso, visto que sua extravagância quase monstruosa, além de alegria, provoca também estranhamento. A ligação que o cômico tem com o diabólico, atestada pela identidade entre figuras burlescas e demoníacas no imaginário popular medieval, pode servir à explicitação da dualidade característica do riso. Essa união, que na cultura vulgar tem origem na extrapolação dos aspectos inferiores e profanos, e, portanto, alegres do grotesco, parecem sinistras ao imaginário moderno. Como o poema atesta, o grotesco que expressa esse palhaço está despido de jocosidade, mas imerso em algo horrendo, visto que representa um amálgama de riso e dor – trata-se de uma máscara cômica usada para a expressão do sofrimento. Na fusão grotesca entre riso e dor é que "Acrobata da dor" dará voz ao sentimento que o move – a angústia do indivíduo que se reconhece maldito na ridicularização de seu sofrimento.

Logo nos primeiros versos do soneto, o riso se mostra complexo, não expressando alegria, mas desespero: "Gargalha, ri, num riso de tormenta". Ao se observar os termos de função qualificativa que se aplicam ao riso e ao palhaço (imagem metafórica que começa a ser construída e se evidencia já no segundo verso), percebe-se que todos eles pertencem ao mesmo campo semântico: representam o caos, a desarmonia e o desespero. São eles "tormenta", "desengonçado", "nervoso", "absurdo", "inflado" e "violenta" – o riso de tormenta sugere dor e desordem, aspecto que corresponde à figura de um *palhaço desengonçado*, sendo ambas as imagens fora da ordem comum, e expressam desespero e estranhamento. O adjetivo "nervoso" revela um estado anormal e intenso da atividade psicológica e também sugere dor. "Riso absurdo" revela algo totalmente estranho à ordem do mundo, visto que o riso em si já promove rupturas na ordem esperada, enquanto o adjetivo "absurdo" expressa a total alienação do mundo tal qual se o conhece. O adjetivo "inflado" sugere formas cheias e um crescimento excessivo – a enormidade é

característica inerente às monstruosidades, visto que representa proporções físicas anormais. Por fim, a "dor violenta" que infla o riso ao lado da ironia é intensificada por seu adjetivo ("violenta") que expressa tensão e desordem. Como se vê, o riso, assim qualificado, inevitavelmente se mostra ligado ao grotesco, pois manifesta muitas das características típicas desse fenômeno, tais como violência, absurdo, caos e tensão. Trata-se de um riso que subverte a ordem do mundo revelando-o como sinistro e fonte de insegurança.

Os qualificativos da primeira estrofe evoluem numa gradação de terribilidade e estranheza a ponto de, no primeiro verso da segunda estrofe (e ao longo dela), assumirem um caráter sinistro e mórbido, encontrado nos adjetivos "atroz" e "sanguinolenta" aplicados a "gargalhada". Os verbos da segunda estrofe fazem alusão a movimentos bruscos – "agita" e "salta" –, assim como o adjetivo "convulsionado", oriundo do particípio (portanto uma forma verbal), que também expressa movimento. Esses movimentos violentos revelam um espetáculo dinâmico: o palhaço que agita os guizos e salta. Eis um quadro de mobilidade febril, que se contrapõe às imagens presentes no último verso: estertor e agonia lenta. Assim, é possível dizer que os saltos do palhaço assumem um matiz mórbido, pois se revelam próximos a espasmos de morte.

A composição da primeira estrofe mostrava uma associação do riso à desordem, uma espécie de febre furiosa. Já na segunda, o riso é caracterizado de forma ainda mais lúgubre, sendo o contraponto entre movimentos violentos e dor intensa, pressuposto em agonia lenta, que mostra o riso como convulsão mórbida, espasmos de dor e morte. A dor também fica evidente no particípio "varado", que liga o terceiro ao quarto verso da estrofe num *enjambement*: "Salta gavroche, salta *clown*, varado/ Pelo estertor dessa agonia lenta". O estertor "vara" o palhaço, verbo este que está ligado ao campo semântico de objetos agudos que trespassam corpos, o que serve a uma metáfora eficiente da dor súbita lancinante.

É curioso que esse particípio una os dois versos em *enjambement*: se em um deles há movimentos furiosos, no outro temos uma lenta agonia de morte. Estamos diante de uma ponte entre polos opostos,

o das convulsões (atividades agitadas) e o da morte (inércia), ligação entre euforia e disforia, um efeito de claro/escuro que revela a tensão ambígua que mantém o poema – a vida que reside no espetáculo e a morte que espreita no sofrimento que o move. O termo "estertor" também tem uma aplicação curiosa. Um salto é atividade física intensa que provoca a respiração ofegante. No poema, porém, "estertor" mostra que essa respiração evolui para a agonia de um moribundo, revelando o fato de se tratar de um espetáculo de morte, dotado de uma disforia que poderia encontrar comprovação nas reticências no fim do último verso, marcação essa que implica um mergulho no vazio. Uma sensação de cortinas se fechando pode ser apreendida, visto tratar-se de um espetáculo. Assim, observa-se uma gradação de violência e uma atenuação dessa violência quando se dá a associação dos movimentos a espasmos de morte.

O espetáculo, que parecia findo, recomeça no primeiro terceto. Aqui fica evidente o caráter espetacular da atividade do palhaço: "Pedem-te bis e um bis não se despreza". Com esse verso materializa-se um público de espectadores. Aqui, o espetáculo das primeiras estrofes é reconvocado pela voz lírica, que dialoga com essa personagem ao longo do poema, dotando-o de movimentos por verbos imperativos. Essas supostas ordens têm função performática, visto que os comandos verbais já trazem implícitas as ações do *clown*.

Também na atuação dessa voz imperativa pode-se ler o indício de automatização da figura do palhaço. Ela o torna uma espécie de brinquedo que "funciona" apenas quando estimulado por outrem – uma espécie de títere, cujas cordas são movidas pela voz poética. O palhaço é uma metáfora que humaniza "o coração". Portanto, ao se reduzir uma figura prenhe de humanidade a um autômato, promove-se um fenômeno de alheamento – o que era comum torna-se estranho, manifestado na mecanização do homem. A fusão entre homem e mecanismo autômato é típica do grotesco, pois aproxima polos antagônicos (homem × máquina) e revela a vontade humana como algo submisso a uma ordem alheia ao mundo conhecido. Por isso, o motivo do autômato tem uma reincidência desta-

cada nas obras construídas sob a égide do grotesco, como legitima a ficção romântica.

Os dois últimos versos da terceira estrofe comprovam o caráter grotesco desse poema: "Vamos! reteza os músculos reteza/ Nessas macabras piruetas d'aço". Em "piruetas d'aço" temos não apenas um movimento pesado, provocado por músculos tensos, mas a mecanização do homem. Há um contraponto interessante entre o substantivo "piruetas" e seus qualificativos. O substantivo remete a movimentos alegres e jocosos, os quais são desvirtuados pelos qualificativos. Não apenas o aço solidifica, automatiza e confere gravidade, como também o adjetivo "macabras" tinge o espetáculo de aspecto lúgubre. O riso associado às piruetas tanto macabras como de aço revela-se anômalo e soturno. Nessa passagem, temos não apenas o heterogêneo (piruetas × aço; piruetas × macabras), mas também o aspecto jocoso do riso diluindo-se em automatismo e morbidez.

A última estrofe traz a queda brusca, desfecho trágico do espetáculo que se desenvolvia até agora. A queda já aparece no primeiro verso: "E embora caias sobre o chão, fremente". O adjetivo "fremente" expressa o efeito ruidoso do acidente, que ainda tem sua dramaticidade acentuada pelas imagens dos segundo e terceiro versos, localizadas entre o grotesco e o patético: "Afogado em teu sangue estuoso e quente,/ Ri! coração, tristíssimo palhaço". Chama a atenção a contrariedade que eleva a dor a graus superlativos – alguém afogado em sangue, que gargalha em desespero –, imagem hiperbólica da angústia. A figura cômica do palhaço, em meio a um espetáculo trágico, serve de metáfora para o coração que se revela nessa estrofe como o autor do espetáculo que funde dor e riso no grotesco.

"Acrobata da dor", dessa forma, pode ser visto como expressão da consciência trágica do artista marginal e maldito do fim de século, que já se insinua na figura do diabo frustrado de alguns poemas de Cruz e Sousa. A lírica de Cruz e Sousa é palco de um confronto entre as pulsões baixas e materiais do indivíduo contra as bizarras quimeras da fantasia, produtos de seu mundo ideal. Como se carac-

teriza por confronto, o *pathos* que tange sua lírica apresenta consonâncias com o *tópos* da angústia. Com efeito, muitos dos poemas de Cruz e Sousa buscam materializar a energia dinâmica da angústia, utilizando-se de uma de expressão para a qual convergem elementos oriundos tanto do sublime como do grotesco. Nas considerações sobre "Majestade caída" pode-se notar que o grotesco abre espaço em Cruz e Sousa para reminiscências, se não manifestações de fato, de formas do sublime.

Amparado por satã, o gênio de Cruz e Sousa tecerá as analogias entre a arte e o mal; a angústia intermediará essa relação na qual se apresentaram algumas vias de transcendência. O esteticismo satânico de Cruz e Sousa tem ainda outra face, tão intensa quanto a do poeta maldito. Trata-se das impressões sensoriais e da transcendência por elas motivadas. Nessa temática, o erótico tem papel especial.

Embates entre concreto e inefável na arena do sensorial

Em Cruz e Sousa há uma tensão característica que revela seu universo poético como cindido entre duas instâncias que se embatem no plano da elaboração estética. Poeta idealista por um lado, mas sensualista por outro, Cruz e Sousa retrata em sua obra de maneira agônica o conflito entre o físico e o etéreo, que muitas vezes expressa a convivência problemática entre grotesco e sublime.

A concepção de que as sensações físicas podem abrir caminhos para outras realidades é marca do simbolismo, expressando-se, por exemplo, por meio de práticas ligadas a tóxicos, venenos e perfumes em Baudelaire, à música em Verlaine ou à busca por sensações *sui generis* em Huysmans. No caso deste último, lembremos que o herói do romance *A rebours*, como anacoreta da decadência, isola-se da convivência com o mundo comum: o hedonismo extravagante de Des Esseintes transforma seu exílio em eremitério, onde prazeres excêntricos, como a contemplação de obras de arte raras, cultivo

de plantas tóxicas estranhas e a entrega quase mórbida às cismas interiores, convertem-se em ofícios de uma religião das impressões.

No Brasil, a poética de Cruz e Sousa, sempre regida pelas tensões, vê semelhanças entre o arrebatamento da sensibilidade e os ardores da febre. Sua obra talvez seja a manifestação mais bem-acabada da explosão da sensibilidade em zonas nas quais as formas da imaginação se unem convulsivamente às impressões. Seus poemas são manifestações do êxtase, sobretudo quando se considera a primeira obra em versos de Cruz e Sousa – *Broquéis*.

Broquéis, segundo consta nas informações biográficas fornecidas por Nestor Vítor, foi escrito em pouco tempo. Trata-se de uma compilação de poemas que datam da segunda e definitiva ida de Cruz e Sousa ao Rio de Janeiro, em 1890. Considerando-se a data da publicação do livro – 1893, constata-se que os poemas que o compõem foram escritos em apenas três anos (Vítor apud Coutinho, 1979, p.127-8). O pouco espaço cronológico que há entre os poemas pode explicar a recorrência de muitos temas e *leitmotivs* que chamam a atenção em *Broquéis*, como o esteticismo decadente, o erotismo, a convenção de imagens cromáticas brancas e a tonalidade febril e violenta de seu discurso. Na época da publicação do livro, essas características foram interpretadas como cacoetes do poeta. Ao contrário disso, elas parecem compor antes um plano de integração estética arbitrário. A unidade existente em *Broquéis* não dá indícios de ser simplesmente involuntária; ao levarmos em conta a proposta de lançamento de um livro comprometido com uma nova estética, tendemos a considerar como proposital a homogeneidade das características dessa obra. O livro apresenta inclusive um poema programático – "Antífona" –, no qual se observa a existência de muitas das idiossincrasias da obra, como a temática, o elogio ao esteticismo e a materialização de imagens diáfanas, elementos que podem ser considerados parte de uma proposta estética.

Uma tonalidade eufórica marca *Broquéis*; a expressão dos poemas é exclamativa e violenta, comprometida com a promoção de

impacto. A musicalidade, oriunda provavelmente dos preceitos de Verlaine, toma conta da organização sonora dos textos, em sua maioria sonetos feitos com apuro estético parnasiano, mas contaminados por um acúmulo de imagens que se manifestam numa construção sintática diferente da retórica lavrada com equilíbrio pelos poetas do *Parnaso.* Por conta de tais características, os poemas são acentuadamente plásticos. Cruz e Sousa não argumenta nem narra em *Broquéis,* raramente descreve; na maior parte dos textos, o poeta simplesmente apresenta.

Normalmente atribui-se ao simbolismo a construção de poemas por meio do discurso sugestivo, o qual dota os silêncios e as entrelinhas de significação tão expressiva quanto a das palavras. Exemplos típicos, e talvez até mais radicais dessa proposta, podem ser observadas em poemas de Mallarmé ou em Maeterlinck, cuja obra *Serres chaudes* pode dar mostras claras dessa prática estética. Em Cruz e Sousa, no entanto, e principalmente em *Broquéis,* constatamos uma forma de expressão muito diferente da encontrada nos poetas do simbolismo europeu, afeitos às "ausências". No poeta brasileiro, os substantivos geralmente se acumulam em associações metafóricas e os adjetivos revestem-nos de matizes variados. Uma estrofe do soneto "Dilacerações" permite a visualização dessa maneira de construção:

> Carnes virgens e tépidas do Oriente
> do Sonho e das Estrelas fabulosas
> carnes acerbas e maravilhosas
> tentadoras do sol intensamente...
>
> (Cruz e Sousa, 1981, p.24)

Cada substantivo está acompanhado por pelo menos um adjetivo, e não há nenhum verbo (o que é bem típico de Cruz e Sousa), o que aumenta a plasticidade de seus textos, visto que a ação suscitada pelos verbos se mostra atenuada. A sugestão, cara aos simbolistas, na estrofe apresentada, dá-se na apresentação de imagens, de forma não descritiva, apenas por elementos nominais; no entanto,

essa forma de construção discursiva implica uma expressão clara dos conceitos, o que pode ser visto como um fator pouco sugestivo. O crítico Carlos Dante Moraes vê Cruz e Sousa como poeta mais afeito à exposição de impressões do que à sugestão do impreciso; para ele, destaca-se a dramaticidade das imagens:

> A sua linguagem tumultuosa, a sua pletora verbal tendem, em regra a dissipar o mistério e até mesmo a sugestão. A beleza das suas imagens e concepções, provém de uma dramatização fervorosa e patética de sentimentos que impressionam muito mais que sugerem. [...] O órgão verbal poderoso que há nele está a serviço do instinto genético, criador de símbolos e imagens. (Moraes apud Coutinho, 1979, p.285-6)

Poeta de imagens impactantes, conforme depreendemos da afirmação do crítico. É justamente como espetáculo de figurações impressionantes que o grotesco se mostra em Cruz e Sousa, o que em *Broquéis* implica imagens eufóricas e violentas. Em poemas como "Cristo de bronze", "Lésbia", "Múmia" e "Dança do ventre", as imagens referentes à carne e ao sangue são frequentes, assim como a violência expressa na tensão entre opostos, como atração e repulsa, medo e desejo, animalidade e sexualidade humana, etc. Tais conceitos, postos em relações antagônicas, convergem no tema erótico em *Broquéis* com uma frequência que chama a atenção.

O erotismo em Cruz e Sousa não se expressa de forma equilibrada ou resolvida, mas consiste numa forma de sensualismo tenso. Os aspectos do demoníaco também estão associados à matéria erótica desenvolvida pelo poeta, numa clara remissão a Baudelaire que também revela a identidade do desejo com o tormento, o que mais uma vez implica o *tópos* da angústia. A matéria erótica é complexa em Cruz e Sousa, baseando-se em tensões, expressas por contradições e junções insólitas que por vezes se manifestam no grotesco.

O destaque dado ao erótico nos poemas de *Broquéis* parece ligar-se em seus fundamentos ao encantamento das impressões sensoriais e à busca do êxtase por meios anômalos – anômalos porque o

erotismo em Cruz e Sousa é revestido pela ameaça, contando em sua fruição com um híbrido de fascínio e terror. Eco de uma tradição romântica que conferiu ao belo formas aflitivas oriundas de seus opostos, o erotismo maldito demonstra ser uma faceta mais intimista da contemplação da beleza turva utilizada pelo projeto estético romântico para alargar as fronteiras do belo. Além do mais, o erotismo é bastante adequado a uma estética questionadora dos postulados da razão, já que suas pulsões tangem a aspectos primitivos da sensibilidade, despertando sensações que colocam em xeque o isolamento da categoria do sujeito, por meio da diluição do indivíduo em uma miríade de sensações inexplicáveis racionalmente.

Enquanto a arte encaminha o sujeito para nirvanas cataclísmicos, buscados em êxtases estéticos, o motivo erótico implica a precipitação do sujeito nos abismos da perdição. Por isso, o objeto de contemplação mormente assume a forma de monstros grotescos, vampiros devoradores, cuja atração magnética se estabelece em uma espiral de impressões contraditórias que vão do asco ao desejo, do fascínio ao horror e são unidas pelos elementos do grotesco e pela homologia entre êxtase e morte. O demoníaco, o macabro e o mórbido denunciam a filiação por parte do eu lírico de Cruz e Sousa a uma tradição do imaginário romântico, em vez da pudicícia religiosa. Não demonstra fidelidade ao moralismo cristão uma lírica que gerou poemas profanadores e sacrílegos como "Cristo de bronze" (*Broquéis*), no qual Cristo surge como entidade diabólica, ídolo do pecado e do desejo – "Na rija cruz aspérrimo pregado/ canta o Cristo de bronze do Pecado/ ri o Cristo de bronze das luxúrias..." (Cruz e Sousa, 1961, p.73) – ou "Sexta-feira Santa" (*Últimos sonetos*), onde a descrição do cadáver de Cristo é acometido por uma putrefação demoníaca – "Mas da sagrada Redenção de Cristo/ Em vez do grande Amor, puro, imprevisto/ Brotam fosforescências de gangrena!" (Cruz e Sousa, 1961, p.213). Tais poemas revelam uma crise metafísica que não se submete aos postulados da fé cristã. Cruz e Sousa recorre ao cristianismo, assim como outros simbolistas, na medida em que suas conotações místicas cor-

respondem à transcendência mística que recobre sua experiência poética.[6]

O diabo, a morte e a doença são três entidades que ocupam o imaginário erótico romântico desde muito tempo e constituem uma longa tradição. A figura feminina maldita – misto de sedução e monstruosidade – manifesta-se de várias formas nas artes do fim do século XIX e suas representações parecem compartilhar uma série de características com os poemas de Cruz e Sousa de mesma temática. Essas sedutoras femininas apresentam-se como seres que exercem poder de vida e morte sobre a criatura seduzida, sendo repelidas ao mesmo tempo que desejadas. Suas representações evocam imagens como as de predadores ou animais repulsivos, que fazem lembrar os velhos mitos e lendas das harpias, lâmias, vampiros, melusinas e esfinges. De alguma forma, esses monstros se nutrem da desgraça do ser seduzido tanto por lhe trazerem maus agouros, como por fartarem-se de sua carne e sangue.

O erotismo de *Broquéis* tem forte relação com o mal e com a morte. O desejo, na voz poética, manifesta-se como carnes laceradas (como em "Dilacerações"), animais repulsivos ("Dança do ventre") e figuras demoníacas ("Lésbia" e "Afra"). E o eu lírico, quando não é uma espécie de Tântalo imerso no tártaro do desejo inatingível, é vítima de uma relação erótica predatória com frequência alicerçada no grotesco. Contudo, em muitos momentos, o grotesco parece ineficiente para manifestar por si próprio a profundidade dos abismos da perdição erótica. É nesse momento que o sublime a ele se mescla, expressando nessa conjunção um terror nascido do contato da sensibilidade do eu lírico com as forças dilui-

---

6 Apesar de o cristianismo estar presente na poesia simbolista, do mesmo modo que outras manifestações místicas, como as religiões orientais ou o paganismo ocidental (este último mais influente no pré-rafaelismo inglês e na poesia de inspiração celta de Yeats), em alguns simbolistas, o cristianismo foi elemento bastante importante na elaboração de projetos estéticos. É o caso de Antonio Nobre, que imprimiu em sua poesia elementos nacionalistas, dentre os quais estava o catolicismo popular lusitano; ou ainda de Alphonsus de Guimaraens, cuja poesia mística atesta uma devoção religiosa acentuada.

doras do mistério com nuanças de morte. É isso que se observa no poema "Múmia":

1. Múmia de sangue e lama e terra e treva,
   Podridão feita deusa de granito,
   Que surges dos mistérios do infinito
   Amamentada na lascívia de Eva.

2. Tua boca voraz se farta e ceva
   Na carne e espalhas o terror maldito,
   O grito humano, o doloroso grito
   Que um vento estranho para os limbos leva.

3. Báratros, criptas, dédalos atrozes
   Escancaram-se aos tétricos, ferozes
   Uivos tremendos com luxúria e cio...

4. Ris a punhais de frígidos sarcasmos
   E deve dar com gélidos espasmos
   O teu beijo de pedra horrendo e frio!...

(Cruz e Sousa, 1961, p.71)

Escusado apontar a filiação da imagem central desse soneto – a múmia canibal e ctônica – às mulheres fatais dos poemas de Baudelaire, cujo poder de atração fatídico converte-as com frequência em monstros que, embora descritos com a galanteria irônica e o requinte que caracterizam o discurso baudelairiano, apresentam laivos grotescos. Assim como Baudelaire (em poemas como "Le Léthé") explora novas potencialidades na beleza ao conferir graça ao grotesco, Cruz e Sousa produz uma forma de beleza aflitiva na qual grotesco e sublime encontram-se no retrato da contemplação do horror. Comum entre os dois poetas é o apelo erótico ligado à diluição de si próprio.

Em "Múmia", temos uma força devoradora intimamente vinculada aos aspectos do feminino, na figura de uma entidade hedionda cujos traços tanto têm de grotesco quanto de sublime. A

própria matéria-prima que compõe esse monstro devorador agrega aspectos sublimes e grotescos: a múmia é composta por "sangue", "lama", "terra" e "treva". Trata-se de vocábulos ligados ao grotesco por remeterem ao *tópos* do baixo – literalmente ao chão, no caso de "lama" e "terra" – e por emanarem o horror e o fantástico, como "sangue" e "treva". Esses mesmos termos ligam-se a conceitos míticos vinculados principalmente ao ctônico e ao telúrico (nos casos de "lama" e "terra"), e ao caótico, expresso na alusão às zonas limítrofes entre vida e morte ("o sangue"), assim como aos elementos misteriosos que envolvem o cosmo, representando tanto as ausências quanto a escuridão primordial ("treva"). Assim, a múmia é descrita como monstro gerado da conjugação da terra com a escuridão, banhada com sangue, de maneira muito semelhante à cosmogonia mítica. Os pontos de contato com o elemento caótico das cosmogonias inevitavelmente filiam a imagem ao sublime, remetendo ao infinito e à contemplação dos aspectos terríveis do próprio universo.

Mais adiante, é reforçado o caráter ctônico e cósmico da múmia:

> Podridão feita deusa de granito,
> Que surges dos mistérios do infinito
> Amamentada na lascívia de Eva.

Se, por um lado, a putrefação aponta para os estágios avançados e repulsivos da morte, por outro, participa de uma composição imagética que depura a natureza grotesca: a ligação da podridão da carne com a terra gera a analogia com a pedra, a partir da qual nasce a deusa devoradora do poema. Não se trata de mero cadáver putrefato, mas de uma "deusa de granito", cuja condição hedionda encontra o sublime ao se converter em entidade telúrica. O caráter sublime desse cadáver grotesco é realçado quando a múmia surge "dos mistérios do infinito" e é "amamentada na lascívia de Eva", ou seja, é fruto da conjugação das forças cósmicas desconhecidas e do erotismo maldito representado pela figura de Eva, emblema do

vínculo entre a mulher e o pecado, segundo a concepção judaico--cristã.

Assim, o próprio elemento feminino (por extensão, o erótico) – já que remete tanto ao mistério quanto ao ctônico – aproxima grotesco e sublime: ora a mulher integra a galeria dos monstros ctônicos, ora o fascínio ambíguo que exerce obriga o eu lírico a referir-se à múmia como deusa, justamente por seus atributos femininos. A múmia de Cruz e Sousa aproxima-se, desse modo, das deusas--monstro dos mitos primordiais, fazendo parte do panteão grotesco criado pelo poeta, no qual já figura o velho satã decadente de "Majestade caída". Enquanto esse satã, como um Prometeu *gauche*, preside sobre os homens (mais precisamente sobre a "raça" dos poetas), a múmia encarna o escuro, o lado desconhecido da natureza e o feminino.

Assim como nos mitos, em que o caos gera formas monstruosas que se insurgem contra a nova ordem do cosmo, ameaçando-o de destruição, a múmia de Cruz e Sousa é força ameaçadora e voraz:

> Tua boca voraz se farta e ceva
> Na carne e espalhas o terror maldito,
> O grito humano, o doloroso grito
> Que um vento estranho para os limbos leva.

A ligação da múmia com outros mundos recebe relevo ainda maior no primeiro terceto do poema, quando a boca devoradora grotesca evoca outras grotas, portais que ligam o mundo conhecido a mistérios terrificantes – imagens localizadas entre o sublime e o grotesco:

> Báratros, criptas, dédalos atrozes
> Escancaram-se aos tétricos, ferozes
> Uivos tremendos com luxúria e cio...

Esse decassílabo heroico é formado por aliteração de fonemas fricativos que dão à sequência cumulativa dos termos uma impres-

são acústica de crepitação, como se ao ler o poema caminhássemos em terreno escarpado. Além disso, nota-se um paralelismo perfeito na distribuição tônica das sílabas: proparoxítona (“báratro”)/paraxítona (“criptas”)/proparoxítona (“dédalos”)/paroxítona (“atrozes”). Esse esquema também contribui para a impressão acústica de atrito, impressão essa que percorre praticamente todo o terceto: “escanca*r*am-se”, “té*tr*icos”, “fe*r*ozes”, “*tr*emendos” e “luxú*r*ia”.

Nesse terceto, as grotas estão ligadas ao elemento erótico: é precisamente o terror matizado por magnetismo sexual (“uivos tremendos com luxúria e cio”) que parece tragar o eu lírico para *o além*. Nos “uivos de luxúria” encontramos um paralelo grotesco do “grito humano, o doloroso grito” despertado pela múmia, presente no segundo quarteto do poema. Se num primeiro momento a múmia é fonte de terror, posteriormente, escancaradas as portas do mistério e aberta a via para a transcendência rumo ao desconhecido, ela torna-se entidade promotora de atração erótica, expressa no terror e nas imagens acústicas, agora bestializadas pelo desejo. Se o grito de terror era humano, os sons da luxúria são animalescos (“uivos” movidos pelo “cio”).

No terceto final, o cadáver devorador, deusa grotesca e sublime dos mundos desconhecidos, é personificado como uma *femme fatale*:

> Ris a punhais de frígidos sarcasmos
> E deve dar com gélidos espasmos
> O teu beijo de pedra horrendo e frio!...

Aqui, a atmosfera erótica que se insinuava na contemplação dessa entidade se torna mais explícita, na identificação da múmia com a *femme fatale* indiferente, de riso cortante como punhais, cujo beijo gélido é ofertado como um espasmo de morte. Imagens associadas ao campo semântico das ausências parecem evocar a morte. Seus beijos são como os dos vermes, monstros e vampiros de Baudelaire – mordidas que, entre carícias nefastas, arrancam pedaços do indivíduo, aniquilando-o na experiência erótica.

"Múmia", desse modo, comprova a maneira como as experiências sensoriais servem como forma de diluição do material e encaminham a sensibilidade para as instâncias inefáveis, mesmo por caminhos perigosos. O mundo material, apartado dos ideais e dos sonhos, em Cruz e Sousa, é palco da angústia, já que sua lírica atesta uma busca passional pela dissolução da matéria e a liberdade das outras faculdades do sujeito – sejam essas o espírito, a consciência ou a imaginação. Por isso, o erotismo está entre os temas mais tensos de sua lírica, já que nele os impulsos da matéria, expressos no desejo sexual, se tornam intensos, ao mesmo tempo em que propiciam sensações de evasão do próprio corpo, suscitadas por estados extáticos. Junta-se a esses elementos toda a tradição do erotismo maldito legada pelo romantismo, que em Cruz e Sousa transforma a pulsão erótica em um arrebatamento a planos muitas vezes sinistros, como se observou no poema "Múmia".

O que se observa na obra de Cruz e Sousa, porém, não é o processo de sublimação do sujeito lírico – como supuseram algumas leituras canônicas da obra *Últimos sonetos* –, mas o retrato da aspiração dolorosa pela transcendência. Nesse sentido, convém lembrar aqui uma tendência da crítica em observar na lírica do autor um percurso que vai da revolta inicial nas primeiras obras até uma suposta resignação estoica presente em *Últimos sonetos.* Tal tendência contou com forte prestígio, sendo representada por nomes bastante expressivos de nossa cultura artística, como Fernando Góes, Henriqueta Lisboa, Tasso da Silveira e Walter M. Barbosa.

Esses estudiosos tinham como ponto em comum a percepção de elementos cristãos na metafísica de Cruz e Sousa, concebendo a preponderância do satanismo estético como características superadas em *Últimos sonetos.* No entanto, como aponta Ivone Daré Rabello, no ensaio "A jornada vã – polêmica sobre o misticismo cristão de Cruz e Sousa: Comédia divina e ironia moderna", a busca por transcendência nos poemas de Cruz e Sousa manifesta-se com muito mais frequência na dúvida.

Além disso, a resignação atribuída por essa tendência da crítica aos poemas de Cruz e Sousa está distante das interjeições sofridas

do discurso passional que domina os meios de expressão do poeta. Tentar resolver os conflitos instaurados pela lírica de Cruz e Sousa mediante a perspectiva do misticismo cristã, além de ser um equívoco, segundo Ivone Daré Rabello, seria uma forma cômoda de simplificar as tensões que são a pedra de toque de sua obra. Afinal, a aparente paz de alguns poemas de *Últimos sonetos*, como afirma Ivone Daré Rabello (apud Iopanan, 1999, p.29), traz no fundo uma trama de "conflitos insolúveis":

> Se o caminho ascensional, místico, ordena grande parte desses *Últimos sonetos*, a temática, única na lírica brasileira, ao menos no século XX, suscita especulações sobre a *via crucis* do homem negro e pobre. Na arte, teria vertido dor em certezas espirituais e a experiência se sublimara nas lides da elaboração poética, dissolvendo-se angústia em canto. A interpretação, muito recorrente, é também cômoda e acomodadora: todos conflitos que se põem à mostra na obra de Cruz e Sousa, em chave de poesia enigmática, ficam então resolvidos pela força com que o injustiçado se voltou para a visão beatífica. Quase como se o crucificado devesse agradecer a iniquidade, que afinal, fez dele poeta maior. E assim mais uma vez não se investigam as tensões da obra e permanece soterrada a função que os símbolos sublimes ocupam no conjunto da produção cultural daquele momento histórico, na pele daquele poeta negro. (Rabello, 1999, p.28)

Além da aspiração pela transcendência, é preciso considerar ainda a inclinação que a poesia de Cruz e Sousa tem pelas analogias vertiginosas e intrincadas. Assim, sublime e grotesco não se configuram isoladamente em sua lírica, mas, com frequência considerável, misturam-se, gerando uma forma de beleza nova, em medidas ainda não exploradas pelo romantismo anterior. Em Cruz e Sousa, a conjugação do grotesco e do sublime parece nascer da tentativa de expressar as dimensões dos conflitos de sua sensibilidade, tão aberta ao apelo das altas esferas como imersa nos disformes pesadelos interiores. É como configuração da dinâmica que orquestra as variações da angústia que essas duas categorias se unem.

Dor e arte são elemento superlativo em Cruz e Sousa, tomando

não apenas conta das instâncias internas do eu lírico, como dos espaços metafísicos que a modernidade tornou vazios, com seu elogio da razão em detrimento da visão encantada de mundo. Por isso, pode-se falar em uma metafísica da angústia em Cruz e Sousa que tem entre suas pulsões a visão ascensional da arte, a busca do absoluto no inefável e a negação da matéria. O universo de Cruz e Sousa é, desse modo, dotado de uma cosmografia dual, semelhante à platônica, mas de cores mais carregadas.

A parcela do mundo físico, material e sensorial é revestida por formas grotescas que dão face a todas as limitações, carências e anseios frustrados – o grotesco, nesse sentido, tende a ser o rosto hediondo das misérias humanas; como é indicado em poemas como o soneto "Condenação fatal":

> Ó mundo, que és o exílio dos exílios,
> Um monturo de fezes putrefato,
> Onde o ser mais gentil, mais timorato,
> Dos seres vis circula nos concílios
>
> [...]
>
> Oh! Como são sinistramente feios
> Teus aspectos de fera, os teus meneios
> Pantéricos, ó mundo que não sonhas!
>
> (Cruz e Sousa, 1961, p.203)

Já o sublime, com seu caráter diáfano, indica o mundo onde as fantasias poéticas encontram o absoluto – é o sublime, portanto, que sugere o ideal. Todavia, como se pode observar, as duas categorias se encontram com frequência em sua obra, precisamente naquelas zonas em que o transporte de um mundo a outro em geral é operado na tentativa de fixação do processo de transcendência. Desse modo, pode-se concluir que a visão metafísica de Cruz e Sousa é registrada esteticamente no processo de tentar romper as amarras materiais e subjetivas para diluir o sujeito no absoluto.

Tédio: as paisagens dos mundos que desmoronam

O grotesco em muitos poemas de *Faróis* assume proporções grandiosas, parecendo tragar a realidade para um universo subjetivo em constantes conflitos, seja com a realidade exterior, seja com suas múltiplas instâncias interiores. Os poemas de *Faróis* encerram universos particulares construídos muitas vezes com a matéria tomada de vivências mais concretas do que, por exemplo, os caprichos nefelibatas em *Broquéis.* Mesmo que mitificados pelo idealismo cruziano, aqui surgem referências às dores dos vagabundos e das ruas ("Violões que choram", "Litania dos pobres", "Canção do bêbado" e "Ébrios e cegos"), e, como supõe parte da crítica, algumas referências biográficas ao filho ("Meu filho"), à mãe morta (em "Pandemonium") e às enfermidades mentais das quais a esposa, Gavita, fora vítima ("Ressurreição"). Esse material é absorvido pelo universo interior, retorcido por sua perspectiva grotesca, e ganha os contornos de um mundo próprio e autônomo. *Faróis* configura perfeitamente aquele fenômeno que Bakhtin define como *carnaval de câmara*, através de composições por formas oníricas e alucinatórias. Seus poemas parecem pesadelos íntimos construídos com fragmentos de dores e tormentos, não apenas pessoais, mas em alguns momentos universalizados.

A valorização do universo dos sonhos e a linguagem sugestiva que caracteriza *Faróis* possui uma ligação estreita com a imagética da noite, podendo-se ver nela o eixo em torno do qual gravitam as imagens que surgem nos poemas. Ligados à noite, encontram-se os astros e demais signos noturnos presentes em poemas como "As estrelas" (Cruz e Sousa, 1961, p.108) e "Flores da Lua" (1961, p.113), remetendo em geral a uma atmosfera de placidez e mistério:

Lá nas celestes regiões distantes
No fundo melancólico da Esfera
Nos caminhos da eterna primavera
Do amor, eis as estrelas palpitantes.

("As estrelas")

Brancuras imortais da Lua Nova,
Frios de nostalgia e sonolência...

("Flores da Lua")

Também são noturnos os fantasmas e demônios grotescos que surgem nos pesadelos retratados em "Pressago":

Na brancura das ossadas
Gemem as almas penadas
Lobisomens e feiticeiras
Gargalham no luar das eiras.

(Cruz e Sousa, 1961, p.136)

Do mesmo modo, há todo o cromatismo negro que marca os poemas, provocando por vezes analogia entre escuridão e morte, de onde surgem imagens desoladoras como a presente na última estrofe de "Canção do bêbado":

Sim! Bendita a cova estreita,
Mais larga que o mundo vão,
Que possa conter direita
A noite do teu caixão!

(Cruz e Sousa, 1961, p.106)

Comparado ao tom febril de *Broquéis*, o volume dos *Faróis* pode ser visto como um livro mais melancólico. O cromatismo característico da primeira obra de Cruz e Sousa, marcado pelos brancores cristalinos típicos do simbolismo e pelo rubor ígneo dos astros, do erotismo e dos demônios, na segunda obra parece ceder lugar ao prateado estéril do luar e ao negror da noite e dos segredos vislumbrados no universo dos sonhos e da morte.

O estudo de Roger Bastide sobre Cruz e Sousa deu atenção especial ao papel da noite na obra do poeta. Segundo o sociólogo francês, o desenvolvimento da temática noturna em Cruz e Sousa seria oriundo de duas influências. Uma delas, legada pelo simbolismo francês, comporta imagens como luar e estrelas e se caracteriza por uma esterilidade fria, à qual a poesia simbolista europeia era afeita.

A outra, dever-se-ia a um discurso incutido na sensibilidade do poeta pelo preconceito da sociedade, segundo o qual o negro seria pertencente a uma raça maldita, sendo relacionada a ele a inclinação aos vícios e ao pecado. Tal discurso teria repercutido na poesia de Cruz e Sousa como um sentimento de identificação com o demoníaco, gerando imagens ligadas ao universo diabólico e aos horrores noturnos e sobrenaturais:

> A noite apresenta dois aspectos na obra de Cruz e Sousa. Ora muito doce e muito boa, como se fora uma carícia do céu, ou um voo de anjos brancos: é a noite dos simbolistas. Ora, a noite feiticeira, satânica povoada de terrores e fantasmas. É o que chamarei o tema da noite africana. Cruz e Sousa aceitou a sua raça [...] Mas, coisa curiosa, aceita no mesmo tempo os preconceitos do branco para com o negro, considerado um ser amaldiçoado por Deus, levado ao desespero, impelido para o pecado, a luxúria e a orgia. (Bastide apud Coutinho, 1977, p.166)

Roger Bastide, partindo de uma perspectiva sociológica, considera a obra de Cruz e Sousa em relação aos conflitos oriundos de fatores raciais, o que leva o estudioso a buscar na produção do poeta catarinense indícios das implicações acarretadas pela condição de negro. Segundo Bastide, a adoção do simbolismo por Cruz e Sousa estaria ligada a um esforço de "arianização" intelectual por parte do poeta. Sendo o simbolismo uma estética ligada ao norte da Europa e à cultura anglo-germânica (como o próprio Bastide pretende comprovar em suas considerações), Cruz e Sousa teria visto nessa estética uma maneira de transpor a "barreira da cor". O simbolismo, como uma estética aristocrática de expressão preciosista, promoveria uma aproximação do poeta com a cultura do branco, de modo que a arte serviria como forma de superar a condição de negro.

O trabalho de Bastide destaca-se por certo pioneirismo, visto que até a época de sua publicação havia poucos estudos sobre Cruz e Sousa. Muitos dos trabalhos posteriores dialogam com o ensaio do Bastide, o que atesta sua relevância.

Ele desenvolve seus argumentos com base, principalmente, no poema em prosa "Emparedado", que, de fato, apresenta trechos quase confessionais – nos quais é patente acentuada angústia oriunda do preconceito racial, assim como uma revolta frente às teorias cientificistas contemporâneas a Cruz e Sousa. À luz de "Emparedado" e dos estudos de Bastide, Carlos Dante Moraes também desenvolveu um estudo sobre alguns temas em Cruz e Sousa, no qual a questão racial também é posta no centro das discussões sobre a representação do tormento e da dor presentes na obra do poeta. Nas palavras do crítico, "a maior tortura de Cruz e Sousa vem de ele querer ser totalmente um branco de espírito e não admite que possa o fator 'raça' manipular a pureza nórdica de sua estesia" (Moraes apud Coutinho, 1979, p.273).

A presença do fator racial na poesia de Cruz e Sousa demonstra ser uma discussão delicada, visto que no estilo do poeta não pesam apenas suas experiências pessoais, mas também leituras e programas estéticos adotados. A personalidade atormentada que figura em seus textos é um eu lírico – o que não permitiria o vislumbre seguro de fatores biográficos. No texto "Emparedado", assim como em outros poemas em prosa constituintes da obra *Evocações*, Cruz e Sousa parece dar vazão à confissão, e há realmente uma discussão de sua condição racial. Como aponta Alfredo Bosi em *Literatura e resistência*, ocorreria em "Emparedado" uma revolta contra os preconceituosos postulados científicos do fim do século XIX, a qual vale como discurso de resistência (Bosi, 2002, p.168). "Emparedado" e outros poemas, como "Crianças negras", utilizam-se do grotesco para retratar, de maneira patética, o sofrimento de ser negro. Nessas páginas, parece realmente existir um diálogo amargo com o preconceito, passível de ser observado na descrição da África como terra selvagem, luxuriosa e extravagante. A "noite africana" definida por Bastide pode ser observada no poema em questão. Mas, como atestam outros estudos críticos, os demais poemas "noturnos" de Cruz e Sousa não parecem remeter explicitamente à angústia racial.

Atualmente, a leitura feita por Bastide sobre a relação da poesia

de Cruz e Sousa com uma tentativa de arianização é desacreditada pela crítica, assim como a associação dos elementos noturnos à depreciação da origem africana pela cultura branca. Todavia, o recorte desses elementos na lírica de Cruz e Sousa feito por Bastide permite o reconhecimento de uma homogeneidade de temas no poeta que revelam a importância do grotesco na expressão de sua lírica. Bastide não menciona o grotesco, mas os elementos por ele destacados, em geral, atuam por meio de formas contrastantes e revelam as tensões de subjetividade conflituosa – além de contarem com uma imagética relacionada ao hediondo e ao mal, manifestações comuns ao grotesco.

O tema da noite em Cruz e Sousa também tem destaque no ensaio de Davi Arrigucci Júnior intitulado "A noite de Cruz e Sousa". Nesse texto, o poema "Olhos do sonho" orienta um estudo sobre os usos grotescos presentes na obra do poeta e, mais detidamente, em *Faróis.* A noite, conforme Arrigucci Júnior, teria na lírica de Cruz e Sousa o papel de empreender a transcendência. Bastide já reconhecera em Cruz e Sousa influências do orientalismo de Schopenhauer, precisamente na aspiração ao ideal de dissolução no Nirvana das culturas budistas.

Para tanto, a noite, no que ela encerra de enigmático e desconhecido, implicaria uma identidade com a transcendência. Arrigucci vê as imagens noturnas em Cruz e Sousa como formas de se alcançar novas realidades, as quais são vislumbradas mediante uma experiência semelhante à dos sonhos, sendo este um dos mais expressivos pontos de distinção entre Cruz e Sousa e a estética parnasiana. O crítico alega que os recursos estéticos do poeta

> demonstram [...] uma nova concepção de forma artística, que não apresenta, propriamente, mas sugere por signos uma realidade além, cuja estranheza, pelas marcas da experiência onírica já nada tem haver com o parnasianismo, muito pelo contrário; a noite e sonho, impõem desde o início suas sombras e indeterminações de modo a que a forma exterior, exata e nítida, cede espaço a mundos vagos, obscuros e ilimitados, antes indevassáveis, onde imagens com força simbólica se enraí-

> zam na mais profunda interioridade humana e ressurgem confundidas numa paisagem de sonho. (Arrigucci Júnior, 1999, p.171)

A poesia sugestiva é destacada por Arrigucci como recurso inovador, característico de Cruz e Sousa. A plasticidade de seus poemas, que permite abundante evocação de imagens, traz consigo a criação de universos herméticos devido à natureza misteriosa desses signos e à relação insólita que o elenco dessas imagens, por vezes discrepantes entre si, provoca. Pode-se dizer, com base na afirmação de Davi Arrigucci, que a poesia plástica de Cruz e Sousa torna visíveis sentimentos e sensações sinistras, tais como medos, tormentos e angústias, dando-lhes corpo em materializações hediondas e evocações de signos soturnos.

Porém, essa "visualização" não corresponde a algo concreto, pois as formas que o poeta dá a tais sensações abstratas tendem ao hermético e ao obscuro. Em *Faróis*, as sombras e as trevas ligadas ao *tópos* da noite parecem exercer a função de "encobrir" essas imagens, tornando-as indefinidas, portanto sugestivas, como um pesadelo ou uma alucinação. O principal sentido com o qual essa lírica conta é a visão. Um exemplo pode ser visto em "Violões que choram", no qual as sensações despertadas pela música são materializadas em imagens, e a correspondência entre som e imagem torna possível não apenas ouvir a música, mas, sobretudo, ver. O grotesco, que na poesia de Cruz e Sousa demonstra ter atuação destacada na plasticidade, residindo especialmente nas metáforas e imagens, encontra nesses quadros poéticos campo que o privilegia.

Arrigucci Júnior, como já dito, dá destaque ao grotesco nas impressões noturnas de Cruz e Sousa. Para tanto, usa o poema "Olhos do sonho", argumentando que nele a sensibilidade introspectiva exterioriza por meio do grotesco um horror do qual se torna vítima em uma perseguição obsessiva, na qual o mistério da noite dá vazão a temores que perscrutam o próprio indivíduo em imagens horrendas. Desse modo, podemos dizer que o mundo transfigurado pela perspectiva grotesca particular gera um mal que se volta contra o próprio indivíduo que o cria.

De fato, em "Olhos do sonho" é possível observar indícios de uma realidade interior que, ao ser exposta na figura dos olhos perseguidores, demonstra tornar-se uma força opressora. Dentre as imagens misteriosas e horrendas que surgem no poema, encontram-se versos como: "Um sentimento de cruéis desertos/ Me apunhalava com atrocidade" (Cruz e Sousa, 1961, p.128). Por meio deles, pode-se dizer que a dor subjetiva definida por "punhaladas de cruéis desertos" é despertada por esses olhos, e também que o sentimento aqui contido poderia ser lido como a força motriz que enceta o olhar opressivo e misterioso que persegue o eu lírico. A interioridade exteriorizada em "Olhos do sonho", para Davi Arrigucci, seria uma manifestação grotesca de tormentos inconscientes; portanto, uma forma de dar vazão a repressões e dores secretas. Essa forma de expressão, segundo o crítico,

> revela como a transcendência de Cruz e Sousa arranca do mais baixo da vida material, trazendo de sua origem realista e naturalista a convulsão dos tormentos, o peso das culpa irresolvidas as quais parecem assomar muitas vezes com as imagens do fundo obscuro do inconsciente. Ao que parece, trata-se da expressão da mais íntima interioridade que vai projetar-se na tela dos sonhos e na própria consideração do universo sob a forma crispada e por vezes expressionista da *alucinação* que lhe confere o olhar *visionário*. (Arrigucci Júnior, 1999, p. 177)

Visões distorcidas de uma interioridade atormentada seriam, portanto, a origem das imagens horrendas que ocupam os pesadelos de *Faróis.* Assim como "Olhos do sonho", outro poema destacadamente grotesco do mesmo livro – "Pressago" – apresenta um elenco de imagens nas quais convivem horrores do imaginário popular, ligados ao sinistro e sobrenatural, com outros que parecem nascidos da subjetividade conflituosa. Em meio aos "vultos de enforcados", "sombras de bruxos", "lobisomens" e "feiticeiras", encontram-se monstros grotescos construídos por meio da materialização de sentimentos e sensações interiores:

das vesgas concupiscências
saem vis fosforescências

Os remorsos contorcidos
Mordem os ares pungidos.

(Cruz e Sousa, 1961, p.137)

Em "Pressago", as dores interiores criam novos monstros para compor o bestiário grotesco evocado por essa sinistra balada. "Pressago" é um texto que cria uma atmosfera de agouro nefando, principalmente pela construção de imagens misteriosas e sobrenaturais. As "vesgas concupiscências" e os "remorsos contorcidos", nesse quadro, também são transformados em fantasmas noturnos, o que, em consequência, acarreta a transformação dos fantasmas noturnos em tormentos particulares, de onde se deduz que o quadro funesto de augúrios malditos é um retrato da interioridade atormentada do eu lírico, configurado pela exteriorização de tormentos íntimos e interiorização do imaginário maldito e sobrenatural.

Ivoné Daré Rabello (1997) analisou minuciosamente esse poema, vendo nele a construção de um discurso de previsões de horrores, que se realizam já de imediato na evocação das imagens grotescas e na constituição do poema. Segundo a estudiosa, tal qual uma "dança macabra", o poema de forte teor imagético progride de maneira coreográfica num cortejo de imagens distorcidas, ligadas tanto à tradição do imaginário grotesco como à materialização de conflitos subjetivos. Como atestado de seu ritmo musical e da sequência coreográfica, pode ser tomada a sua estruturação em redondilha maior – metro que, por ser comum à música medieval, ainda demonstra a filiação do poema com expressões poéticas da cultura popular, sobretudo a balada.

Ivone Daré Rabello destaca o fato de que os agouros sinistros que marcam a atmosfera do poema seriam desencadeados por uma presença lúgubre evocada já em seu início – a sombra de Iago: "Nas sombras daquele Lago/dormita a sombra de Iago...". A personagem invejosa da peça *Otelo*, de Shakespeare, deitaria sobre a atmos-

fera do poema toda a força de sua insídia, como uma presença negativa, um ente sinistro desencadeador das previsões malditas que se concretizam ao ser mencionadas. A estudiosa vê nessa sombra uma identificação com os olhos perseguidores de "Olhos do sonho", já considerado por Davi Arrigucci Júnior.

Ela chama a atenção para a relação entre os dois poemas, para a existência do *leitmotiv* da "perseguição", no qual o elemento grotesco está posto em relevo, oriundo seja da perseguição das culpas e conflitos interiores, seja do olhar opressivo da sociedade, que joga ao ostracismo e persegue o poeta negro com a reiteração de um discurso racista. O sentimento de ter pousada sobre si uma sombra opressiva e obcecada, segundo a autora, manifesta-se com intensidade nesses poemas, algo que se observa também na imagem da sombra rubra e maléfica que persegue a figura definida pelo eu lírico como "Divina Mãe" no poema "Pandemonium" (Rabello, 1997).

Assim, Davi Arrigucci Júnior e Ivone Daré Rabello analisam o tema da perseguição em Cruz e Sousa e os conflitos interiores do inconsciente, manifestados em imagens noturnas e misteriosas. Enquanto Arrigucci observou a perseguição nos olhos do monstro invisível de "Olhos do sonho", Rabello destacou-a nas "sombras perseguidoras". Tomando por base as relações feitas pelos dois pesquisadores, podemos dizer que a sondagem interior promovida pelos poemas oníricos do poeta revelam um contato com uma espécie de duplo antagônico. A subjetividade exteriorizada pelo eu lírico revela uma força misteriosa que se volta contra ele. Pode-se ver nessas manifestações um encontro da exploração dos estados inconscientes por meio de propostas simbolistas com o velho tema do *Doppelgänger* romântico, um conflito típico da modernidade, que encontra manifestação no grotesco.

Edgar Allan Poe justamente transpôs para a lírica esse tema caro à ficção romântica no poema "The Raven". A ave misteriosa que adentra o gabinete de estudos do eu ficcional do poema surge como uma imposição obsessiva de uma dor sem trégua, que no texto do poeta norte-americano é interpretada como a saudade e o luto pela morte da amada (a mulher evocada pelo nome de Lenore). Nos poe-

mas de Cruz e Sousa alvos das considerações feitas por Davi Arrigucci Júnior e Ivone Daré Rabello, a dor interior também é exteriorizada por horrores noturnos. A diferença residiria no fato de que, em Poe, essa dor se mostra pela presença hierática do corvo, enquanto, em Cruz e Sousa, a dor se expressa na perseguição.

Referências ao corvo de Poe podem ser observadas tanto no poema "Olhos do sonho" quanto em "Pressago", o que atesta a possível identidade do motivo da perseguição em Cruz e Sousa, constatado por Ivone Daré Rabello, e o tema da dor obsessiva no texto do romântico norte-americano. Ivan Teixeira, no prefácio à edição fac-similar de *Faróis*, destaca igualmente uma possível relação entre "Olhos do sonho" e o poema de Poe (Teixeira apud Cruz e Sousa, 1998, p.XXI).

Em "Olhos do sonho", o quadro narrativo que evoca um acontecimento noturno parece ecoar o tom lúgubre de "The Raven":

> Certa noite soturna, solitária
> Vi uns olhos estranhos que surgiam
> Do fundo horror da terra funerária
> Onde as visões sonâmbulas dormiam...
>
> (Cruz e Sousa, 1961, p.128)

Comparemos com os versos de Poe:

> Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
> Over a many a quaint and curious volume of forgotten lore –
> While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
> As of some one gently rapping, rapping at my chamber door –
> "'Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –
> Only this and nothing more.
>
> (Poe, 1983, p.1043)

A referência ao corvo no fim de "Pressago" – "o corvo hediondo crocita/ na sombra de Iago maldita!" (Cruz e Sousa, 1961, p.137)

– pode ser entendida não apenas como uma remissão à tradição popular, na qual o corvo é ave de mau agouro, mas também como uma remissão ao poema de Poe, já bastante conhecido no Brasil nessa época.

O retrato da interioridade atormentada, visto como uma sondagem da face nefasta do inconsciente, parece uma importante fonte de recursos estéticos grotescos. Ao se pensar na proposta simbolista, defendida por Gustave Kahn, de imergir a realidade no sonho, transfigurando o exterior por meio dos ditames do interior, encontra-se a justificativa para a tendência à configuração de "mundos" a partir da perspectiva íntima, tal como a poesia de Cruz e Sousa manifesta.

Um dos recursos que permitem a visualização de *outras realidades* constituídas pela lírica de Cruz e Sousa parece ser justamente o tratamento hiperbólico por ele conferido aos temas subjetivos. Sentimentos íntimos ganham a forma de universos, de modo que estados interiores contraditórios, marcados por tormentos e antíteses, ao serem retratados nos poemas, tomam corpo em imagens e símbolos igualmente tensos e ambíguos. Reunindo conceitos antagônicos e expressando rebeldia, essas imagens amiúde promovem efeitos grotescos. As realidades oriundas de tormentos internos constituem assim universos caóticos, nos quais os monstros da interioridade parecem lançar-se contra a ordem do mundo exterior, num conflito entre a individualidade e os conceitos vigentes.

Essas realidades interiores, por seu turno, fazem fronteira ainda com outros mundos – o dos sonhos, o das fantasias, o do mistério. Ao incursionarem pelo universo subjetivo, elas são sempre viagens às fronteiras do desconhecido. Por isso, essa experiência, muitas vezes guiada pelo grotesco, é transcendente, e na transcendência, por sua vez, está a licença para a expressão do sublime. A interioridade é, portanto, a via de cruzamento entre os vários aspectos da obra de Cruz e Sousa: fantasia e misticismo, grotesco e sublime. O mundo interior é imprescindível para a poética de Cruz e Sousa, afinal é ele que filtra a realidade conhecida e gera as novas em sua obra, é deles que brotam as pulsões da transcendência que encami-

nham a sensibilidade poética das grotas da subjetividade aos céus infinitos do absoluto.

Esses mundos interiores possuem a sua substância essencial. Cruz e Sousa submete-a a um processo de alquimia verbal que performaticamente a configura ao procurar descrevê-la. Para conceber a essência de seu mundo interno, Cruz e Sousa buscou elementos no *spleen* romântico, nas nevroses decadentistas, nos mundos invisíveis que se escondem nos abismos do caos e nos pesadelos. Tudo isso é tingido com as cores da noite, moldado com a atuação conjunta do grotesco e do sublime, e batizado de *tédio*, como demonstra o poema homônimo:

Tédio

Vala comum de corpos que apodrecem,
    Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforescem
    Sobre a esfera terrena.

5. Bocejo torvo de desejos turvos,
    Languescente bocejo
De velhos diabos de chavelhos curvos
    Rugindo de desejo.

Sangue coalhado, congelado, frio,
10. Espasmado nas veias...
Pesadelo sinistro de algum rio
    De sinistras sereias...

Alma sem rumo, a modorrar de sono,
    Mole, túrbida, lassa...
15. Monotonias lúbricas de um mono
    Dançando numa praça...

Mudas epilepsias, mudas, mudas,
    Mudas epilepsias,
Masturbações mentais, fundas, agudas,
20. Negras nevrostenias.

Flores sangrentas do soturno vício
    Que as almas queima e morde...
Música estranha de letal suplício,
    Vago, mórbido acorde...

25. Noite cerrada, para o Pensamento,
    Nebuloso degredo
Onde em cavo clangor surdo do vento
    Rouco pragueja o medo.

Plaga vencida por tremendas pragas,
30. Devorada por pestes
Esboroada pelas rubras chagas
    Dos incêndios celestes.

Sabor de sangue, lágrimas e terra
    Revolvida de fresco,
35. Guerra sombria dos sentidos, guerra,
    Tantalismo dantesco.

Silêncio carregado e fundo e denso
    Como um poço secreto,
Dobre pesado, carrilhão imenso
40. Do segredo inquieto...

Florescência do Mal, hediondo parto
    Tenebroso do crime.
Pandemonium feral de ventre farto
    Do nirvana sublime.

45. Delírio contorcido, convulsivo
    De felinas serpentes,
No silamento e no mover lascivo
    Das caudas e dos dentes.

Porco lúgubre, lúbrico trevoso
50. Do tábido pecado,
Fuçando formidoloso
    Nos lodos do passado.

Ritmos de forças e de graças mortas,
Melancólico exílio,
55. Difusão de mistério que abre as portas
Para um secreto idílio...

Ócio das almas ou requinte delas,
Quintessências, velhices
De luas de nevroses amarelas,
60. Venenosas meiguices.

Insônia morna e doente dos Espaços,
Letargia funérea,
Vermes abutres a correr pedaços
Da carne deletéria.

65. Um misto de saudade e de tortura,
De lama, de ódio e de asco,
Carnaval infernal da sepultura,
Risada do carrasco.

Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,
70. Ó tédio de ansiedades!
Quanta vez eu não subo nos teus giros
Fundas eternidades!

Quanta vez envolvido do teu luto
Nos sudários profundos
75. Eu, calado, ao longe, escuto
Desmoronarem mundos!

Os teus soluços, todo o grande pranto,
Taciturnos gemidos,
Fazem gerar flores de amargo encanto
80. Nos corações doridos

Tédio! Que pões nas almas olvidadas
Ondulações de abismo
E sombras vesgas, lívidas, paradas,
No mais feroz mutismo!

85. Tédio Réquiem do Universo inteiro,
 Morbus negro, nefando,
Sentimento fatal e derradeiro
 Das estrelas gelando...

Ó Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
90. Ó fantasma enfadonho!
És o sol negro, o criador, o gêmeo,
 Velho irmão do meu sonho!

(Cruz e Sousa, 1961, p.114-5)

Esse extenso poema destaca-se pela enorme quantidade de nomes. E isso se dá porque "Tédio" consiste num esforço de definição, que busca tornar perceptível por meio de metáforas, em sua maioria visuais, esse conceito polissêmico que o poema chama *tédio.* O tédio parece não ser apenas expressão de um fastio existencial, mas de todos os conflitos e horrores internos, concentrando desejos reprimidos, solidão, melancolia e medo, além de sugerir tormentos profundos da subjetividade. O sentimento definido por "Tédio", portanto, pode ser interpretado como transcrevendo todos os aspectos turvos da subjetividade – o retrato de um inferno interior.

O poema é constituído por 23 estrofes de quatro versos cada, nas quais o metro e as rimas são alternados – o esquema métrico de cada estrofe é decassílabo/heptassílabo/decassílabo/heptassílabo e o de rimas é a/b/a/b. Assim, ele desfruta de relativa liberdade formal, algo comum em *Faróis*, mas praticamente inexistente nas outras obras de Cruz e Sousa, nas quais as formas fixas, também caras ao parnasianismo (destacadamente os sonetos), costumam ser privilegiadas. Tal liberdade formal permite uma construção poética curiosa, em que cada estrofe de certa maneira é independente das outras, pois apresenta um retrato diferente do mesmo objeto. Esses vários retratos têm um efeito cumulativo, que remete de certa maneira às massas hiperbólicas comuns ao grotesco.

A plasticidade dessas imagens é acentuada. São reunidas as

muitas faces de um sentimento igualmente híbrido, o qual evoca sensações múltiplas, de modo que o poema se perde numa vertigem de figuras atormentadas e caóticas. Por conta de sua relativa independência, cada estrofe quase poderia ser objeto de uma análise autônoma. Essa análise individualizada possibilitaria a visualização do seu processo de construção, paulatino, em que várias fantasmagorias mais ou menos fragmentárias são unidas por elos de maneira a configurar um monstro de muitas faces ou várias paisagens de um universo. Trata-se de processo cosmogônico, aparentemente grotesco, mas com certas implicações sublimes – ou uma espécie de grotesco sublimado por sua função performática e cósmica.

Por se tratar de um poema que busca tornar visível um conceito abstrato, "Tédio" poderia ser visto como alegoria precisa. No entanto, a natureza difusa e incerta dos signos que constituem o poema abre-o a possibilidades interpretativas muito variadas, convertendo a alegoria em um labirinto conceitual. Pode-se dizer que as imagens grotescas que surgem nesse poema, inicialmente submetidas a um sentido alegórico, distanciam-se da função definidora, tornando-se autônomas e, por vezes, revelando conceitos que escapam à designação comum do "tédio". A polissemia, portanto, domina a enunciação do poema.

O recurso ao grotesco acarreta que o tédio encontre materialização em uma imagem repulsiva. A imediata associação desse sentimento a sensações de ausência e vazio permite uma aproximação da ideia da morte, que no início se manifesta em seus aspectos mais hediondos – por meio da degeneração física. A imagem da vala e dos corpos putrefeitos analogicamente remete à figura de uma gangrena que, de maneira grotesca, é hiperbolizada a ponto de cobrir toda a terra.

O tédio, que no primeiro verso é uma vala de muitos corpos, encontra expressão posterior na imagem de uma putrefação elevada a proporções telúricas: todo um mundo em degenerescência material constitui-se como manifestação da intensidade desse estado de espírito. Já de imediato esse estado de espírito se impõe como percepção grotesca, oriunda da subjetividade (o tédio é interior), que

se manifesta num retrato do exterior, degradando-o (o tédio é visto como uma gangrena que cobre toda esfera terrena). Nessa estrofe inicial, o primeiro retrato do tédio parece preparar o cenário no qual todas as outras metáforas grotescas surgirão de forma cumulativa e caótica. A superfície desse mundo é, portanto, lacerada pela putrefação. E, na imagem de um mundo recoberto pela doença, sublime e grotesco se encontram, cabendo ao cósmico o sublime e à putrefação o grotesco.

Retrato de toda uma subjetividade atormentada, e não apenas de um sentimento específico, o tédio é veículo de muitos conflitos interiores. Na segunda estrofe, o tédio é vinculado a tormentos angustiantes, que parecem se contrapor aos conceitos de "vazio" e às "ausências", associadas a ele pelo senso comum. Aqui é sugerida uma tensão entre o fastio e o desejo, expresso na figura dos "languescentes bocejos" – o tédio torna-se veículo da mesma angústia de natureza sensual que, nos poemas eróticos de Cruz e Sousa, se manifesta na figura de desejos malditos. Aqui, os "bocejos" se contrapõem à ideia de *desejos*, a qual transparece sob forma de demônios rugindo animalescamente de lascívia (versos 7-8).

As figuras demoníacas, como visto em outros poemas de Cruz e Sousa, amiúde assumem uma conotação erótica, constituindo figurações do caráter nefasto do desejo, o que, além de remeter à tradição baudelairiana de elogio do pecado e do vício, ainda reflete a angústia que move o erotismo de Cruz e Sousa, em cuja obra a tensão entre atração e repulsa se expressa na imagética contraditória de demônios e formas ligadas ao reino animal. A figura dos demônios rugindo demonstra esse motivo e se liga a um tratamento maldito do desejo, já claramente explícito no adjetivo "turvos", que surge diretamente ligado a "desejos" já no primeiro verso da estrofe. O "bocejo", expresso, portanto, paradoxalmente, concentra fastio e ansiedade, contradição que surgirá em outras estrofes, atestando os conflitos que constituem o sentimento definido como tédio.

A associação entre tédio e desejo, que dota a segunda estrofe de imagens intensas e atormentadas (como as figuras demoníacas), na terceira, dá lugar a uma atmosfera de esterilidade e vazio, que se

manifesta numa imagem oriunda da materialidade. A figura do sangue congelado nas veias constitui uma imagem grotesca que expressa ausência total de vida, além de terror. Possivelmente tomando por nexo a ideia da aquosidade do plasma sanguíneo, e também a forma anatômica das correntes venais, o que vemos aqui é uma analogia entre o sangue congelado nas veias e um rio misterioso – sendo esse último um elemento constitutivo de uma paisagem entre o sublime assustador e o grotesco sinistro.

Esse rio, nascido de pesadelos, abriga seres monstruosos de origem sobrenatural – "Pesadelo sinistro de algum rio/ De sinistras sereias". Mais uma vez, temos figuras associadas ao imaginário do mal que surgem como forma de figurar sentimentos contraditórios. Sereias, como seres híbridos que despertam atração e medo, são sedutoras monstruosidades cuja ambiguidade já se expressa em sua representação física – assim como as lâmias e esfinges, são metade mulher e metade animal –, parecendo encerrar mistérios aos quais o tédio permite acesso. As sereias geralmente estão associadas à atração pelo enigma e pela fatalidade que reside no desconhecido; por serem ligadas às regiões aquosas, possuem nos mitos o *status* de monstros ctônicos que habitam lugares inacessíveis ao homem. A menção ao tédio como rio no qual residem tais demônios parece sugerir mistérios malditos, aparentemente velados pela linguagem sugestiva. Pode-se, portanto, ler nessas sereias uma possível associação do tédio a um mal desconhecido que, por se tratar de um retrato interior, habitaria camadas profundas da subjetividade.

O mistério do "rio de sinistras sereias" cria uma atmosfera de pesadelo que, na quarta estrofe, imerge na evocação do campo semântico do sono e das consciências apenas parcialmente despertas. As "modorras" e a lassidão também se ligam ao *tópos* das ausências, além de possibilitarem a expressão de uma atmosfera de sonhos. Tais figuras de placidez e de morte, no entanto, guardam ainda um aspecto atormentado, que pode ser visto na materialização de tais sensações na figura das "monotonias" de um mono de praça, adjetivado como "lúbrico". Aqui o fastio do tédio assume a forma

grotesca dos gestos simiescos que guardam em seu fundo algo de febril, sugerido pelo adjetivo "lúbrico", adjetivo esse que, associado ao mono, parece expressar a animalidade do desejo.

Novamente, o tédio, imerso em sua esterilidade, e, no caso dessa estrofe, coberto pela lassidez do sono, revela-se como um sentimento conflituoso. Trata-se de uma tensão que na quinta estrofe encontrará forma na associação contraditória do campo semântico das ausências e do silêncio a estados mentais de anormalidade e tormento. "Mudas epilepsias" e negras "nevrostenias" expressam, além da esterilidade e aspectos ligados ao Nada (como o silêncio), a escuridão e a mente presa de impulsos doentios. A intimidade entre grotesco e loucura é intensificada nessas associações, que confluem para a expressão de ausências: "mudas epilepsias" e "nevrostenias negras" parecem conter nos adjetivos a sugestão do desconhecido, velado e não perceptível imediatamente. Trata-se, mais uma vez, dos mistérios da subjetividade que se escondem por trás de signos sinistros e herméticos.

Ao longo do poema, o tédio vai se mostrando como um conceito que abrange muitas conotações indeterminadas devido ao caráter diáfano das imagens pelas quais elas se insinuam. Dentre elas encontramos a ligação dos estados mentais patológicos com a criação artística. A tentativa de definição do "tédio" constrói o poema mediante a plasmação das quimeras por ele inspirado. Nesse sentido, o tédio está entre os negros estados anímicos eleitos pelos românticos como fontes da inspiração, junto ao qual se encontram a melancolia e a nevrose dos simbolistas. Também por essa via nos deparamos com a convergência entre elementos do grotesco e do sublime: as patologias da alma são fontes da inspiração.

As convulsões mentais, na sexta estrofe, apresentam uma dupla materialização que atesta o caráter ambíguo do tédio. São as "flores sangrentas do soturno vício", imagem que parece ter relação com o pecado e com o mal, possivelmente com remorsos e desejos contidos. A interpretação dessa figura como algo ligado ao desejo pode ser amparada primeiramente pela imagem da "flor", que, nas convenções poéticas, costuma estar associada à beleza em todas as ins-

tâncias, inclusive erótica e, em segundo lugar, pelo adjetivo "sangrentas", o fluxo da energia carnal, instância na qual atuam a lascívia e os impulsos eróticos. O caráter maldito e negativo dessas "flores" está relacionado a sua atribuição ao "soturno vício" – o termo "vício" por si próprio possui carga negativa, visto ser a expressão dos excessos condenados pela moral, e o adjetivo "soturno" intensifica essa negatividade levando o caráter imoral ao "maldito". A negatividade associada à lascívia novamente parece se mostrar, e com ela é reiterada a associação do tédio aos desejos atormentadores. A intensidade de tais sentimentos está expressa no segundo verso da estrofe (verso 22), em que os verbos "queima" e "morde" definem a atuação lancinante dos vícios sobre a subjetividade.

O vício é "ígneo" e "bestial", ou seja, portador de duas características normalmente associadas ao diabo – o vício é, portanto, uma entidade demoníaca que castiga as almas. As reticências presentes após o segundo verbo servem para atenuar a tensão característica desses versos iniciais e abrir espaço para a imagem presente nos dois últimos (23 e 24) – a música misteriosa ligada à dor ("suplício") e à morte ("letal" e "mórbido"). A atmosfera de sugestão expressa pelo adjetivo "vago" é reforçada mais pelas reticências no verso final, que encaminha a estrofe ao mistério do não dito, do apenas subentendido.

Como em "Violões que choram", outro longo poema de *Faróis*, as imagens grotescas evocam uma estranha e maldita música das esferas que levam, por meio de sugestões, as imagens poéticas ao desconhecido, funcionando desse modo como veículo de transcendência dentro do universo poético de Cruz e Sousa. A sinistra música do mistério ecoa em vários poemas de Cruz e Sousa; é ela que tange nos "Violões que choram", podendo ser ouvida na evocação da jornada desconhecida da morte – "A música da morte, a nebulosa/ Estranha, imensa música sombria" ("Música da morte", *Faróis*, in Cruz e Sousa, 1961, p.129).

A música encaminha aos astros as dores do mundo, que nessas esferas se sublimam como forças cósmicas – "E vai, de Estrela à estrela, à luz da Lua,/ Na Láctea claridade que flutua,/ a surdina das

lágrimas do mundo...” (“Música misteriosa”, *Broquéis*, in Cruz e Sousa, 1961, p.91). Quando associada ao olvido, de acordo com o ideal de aniquilamento que rege a obra de Cruz e Sousa, a música torna-se os sons de um mistério sagrado, entrevisto no gorjeio dos pássaros do esquecimento – “Aves de ninhos de frouxéis de prata/ Que cantais no Infinito/ As Letras da Canção intemerata/ do Mistério bendito” (“Esquecimento”, *Faróis*, in Cruz e Sousa, 1961, p.120). Outra função é a de servir ao arrebatamento extático da música do silêncio – “Eu vos sinto os mistérios insondáveis,/ Como de estranhos anjos inefáveis/ O glorioso esplendor de um grande beijo!” (“Silêncios”, *Últimos sonetos*, in Cruz e Sousa, 1961, p.215). Essa música é o que permite que se ouçam os sons de outros mundos, sejam eles a morte, sejam os universos oníricos ou ainda o esquecimento absoluto. Em qualquer dos casos, sempre são expressões do mistério e da transcendência operada na instância da construção poética.

A atmosfera de mistério continua na sétima estrofe, na qual a “noite” é evocada como definição do “tédio”, criando imagens tingidas por um cromatismo escuro, como “noite para o pensamento” e “negro degredo”. À noite aqui representada correspondem as trevas interiores, possivelmente as zonas não atingidas pela razão, em que atuam com força os delírios e os sonhos – uma escuridão que encobre os pensamentos, ligando-se às instâncias mais veladas da subjetividade, e também os sentimentos de desolação, como sugere “nebuloso degredo”, imagem na qual se imprime de maneira desoladora a solidão misteriosa e vaga. Essa noite interna é, portanto, árido espaço, onde o eu se encontra sozinho consigo próprio, agorafóbico e hostil exílio interno. Os pensamentos encobertos por trevas noturnas e o isolamento interior constituem nessa passagem elementos definidores do *tédio*, estão associados à imagética da escuridão e, por conseguinte, da noite. É válido lembrar que a impressão de um exílio interno reflete um mal-estar comum à sensibilidade moderna, representado pela fragmentação do sujeito. Ora, nessa passagem do poema, os mistérios da interioridade transformam parte

do sujeito em força autônoma, insondável e perigosa para ele, assumindo, assim, os contornos de uma noite solitária e sinistra.

Outra face da noite que ressoa nesse "tédio tenebroso" é a sua parcela que gera os horrores da escuridão, materializando o medo no som do vento que agita a paisagem do degredo anímico. Nessa estrofe, encontra-se uma definição axial para a profusão de imagens presentes no poema. Degredado em si mesmo, o eu lírico está exposto aos horrores de sua noite particular; sentimentos como desejos contidos, fastio, solidão, tristeza e medo geram imagens concretas e fortes, mas de significados imprecisos. Monstros grotescos, nascidos da mescla de sensações por vezes contraditórias emprestam seu rosto disforme ao tédio, tornando-o visível como uma espécie de entidade onipresente, capaz de comportar todos os tormentos internos.

As dimensões absolutas que o tédio ganha podem ser atestadas pelas metáforas espaciais, se não "telúricas", que são usadas com frequência para torná-lo perceptível. Na primeira estrofe, como visto, já temos a imagem do tédio como "esverdeada gangrena cobrindo vastidões que fosforescem sobre a esfera terrena". Eis uma imagem que transforma o tédio em instância espacial povoada de terrores – um "tédio-mundo" que volta a aparecer na oitava estrofe, na qual surge como "plaga vencida por tremendas pragas". Sublime e grotesco aqui se encontram quando os espaços imensuráveis cobrem por elementos disformes e hediondos. "Pragas", termo que define vitupérios ou maldições, é posto em analogia no verso seguinte com "pestes". Dessa forma, um mal verbal converte-se em mal material – uma epidemia grotesca que transita entre o abstrato e o concreto, consumindo cancerosamente as terras erigidas pela lírica com a matéria-prima do tédio. Aspectos da degenerescência material, da doença e da putrefação são assimilados pelo grotesco como forma de definir o tédio como espaço terreno, criando uma imagem na qual a imensidão inerente à ideia de "plaga" corresponde à grandiosidade que o tédio ganha no poema.

A metáfora que confere ao tédio dimensões territoriais não se limita, no entanto, ao terreno. A cor vermelha das chagas, que ca-

racterizam as pestes que devoram a "plaga do tédio", é posta em analogia com um firmamento vermelho, com um céu em chamas: "Esboroada pelas rubras chagas/ Dos incêndios celestes" (versos 31-2). Nessa aproximação entre os matizes rubros de uma ferida aberta e os do arrebol, o tédio ganha proporções ainda maiores: ele é "terra" e "céu" degenerados pela doença, todo um mundo grotesco saído da interioridade que ganha a lírica na forma de um universo podre. O tédio é, assim, o palco de todos os horrores interiores, que nesse momento afirma-se como manifestação sublime de um cosmo grotesco.

O tédio parece ser mais uma das entidades do panteão sinistro de Cruz e Sousa (como são o diabo de "Majestade caída" ou o cadáver de "Múmia"). Trata-se de um universo horrendo que demanda materialização concreta que gera inúmeros rostos grotescos. E cada estrofe lhe confere uma face diferente. Os demônios que fazem companhia ao eu em seu degredo interior, em sua noite particular, têm essas vastidões putrefeitas como lar.

O discurso presente no poema concebe o tédio como um sentimento atormentado; melhor seria dizer, misto de sensações e sentimentos agrupados em híbridos cujas partes são unidas por elos tensos. Por conta disso, ele por vezes será definido por imagens conflituosas e de intensidade patente. A nona estrofe caracteriza o tédio justamente pelo hibridismo: "Sabor de sangue, lágrimas e terra/ Revolvida de fresco" (versos 33-4). O sentimento, por meio de uma sinestesia misteriosa, agora atua sobre os sentidos – ele tem "sabor". Esse substantivo, ligado à instância da gustação, pode ser visto aqui como uma espécie de síntese dos sentidos.

Por meio deles, o tédio se torna passível de ser sentido empiricamente, ganhando exterioridade no gosto do "sangue", das "lágrimas" e da "terra". Curiosamente, o sentido escolhido para expressar as impressões causadas pelo tédio é adequado perfeitamente ao grotesco, visto ligar-se à boca e às conotações do fágico, onde conceitos como devoração e asco, vida e morte se encontram. Nesse momento do poema, curiosamente, as sinestesias permitem o registro de sabores físicos de conceitos abstratos. Ora, os dois primeiros ele-

mentos citados são fluidos humanos ligados ao trágico e ao patético: o primeiro (sangue) relaciona-se à morte e à violência e o segundo (lágrimas) é a expressão máxima da dor. "Terra", nesse contexto, também parece ter uma implicação disfórica, já que ela remete ao húmus, ao inferior. O gosto da terra poderia ser interpretado como o gosto da morte, visto essa imagem com frequência relacionar-se à sepultura. Além disso, pode-se interpretá-lo como o sabor da humilhação, o gosto de ser reduzido ao chão. Afinal, tristeza e morte, conceitos expressos por lágrimas e sangue, são reduzidas à sensação de se andar de rastos ao serem "misturadas" à terra.

A síntese desses sabores revela todo o conflito dos sentidos. Nessa estrofe, tédio é definido como "Guerra sombria dos sentidos, guerra,/ Tantalismo dantesco" (versos 33-4). Os tormentos estão expressos na referência à "guerra", sinônimo de conflito, enquanto o neologismo "tantalismo" comporta a ideia de desejos não passíveis de realização. Assim como no mito de Tântalo – condenado nos ínferos a ter sempre à vista água e alimentos sem, porém, conseguir alcançá-los para saciar a fome e a sede –, o eu poético também está incapacitado de atender a seus anseios, o que se reflete em tormentosa "guerra dos sentidos". Ela surge como a síntese de dores variadas na mistura de "sangue, lágrimas e terra", que, de acordo com o *tópos* da nevrose simbolista, surge como atestado do fluxo de inspiração mórbida que gera as formas do tédio.

O tédio, estado interior polivalente, não demonstra ser apenas a expressão de tormentos. Sua origem nas grotas mais profundas da subjetividade permanece obscurecida por brumas, mesmo que seja possível vislumbrar os tormentos que o constituem, como desejos, medos e tristezas. A mistura desses sentimentos diferentes revela uma contradição que torna incertas as definições. Além de comportar sensações angustiantes, o tédio se mostra via de acesso a sensações desconhecidas, que se revelam em signos de significado impreciso.

O mistério será um dos atributos mais frequentemente vinculados ao "tédio" ao longo do poema. Se, por um lado, é a face de tormentos passíveis de definição, seja por vias diretas, seja por ale-

gorias grotescas, por outro, sugere aspectos desconhecidos da sensibilidade introspectiva.

As ausências são constantemente sugeridas, podendo o tédio ser visto como íntimo do vazio. Desse modo, as imagens que encaminham o poema à indefinição e, por vezes, ao nada, terão lugar destacado na definição do tédio. Nas estrofes anteriores, surgiram imagens em que o hermetismo se manifesta nos signos da escuridão e do silêncio, expresso em "epilepsias mudas", "degredos nebulosos" – sinais de uma subjetividade velada que, por sua imprecisão, paradoxalmente tornam visíveis os mistérios que cercam o tédio. Na décima estrofe, é justamente o mistério que está evidente. O tédio é "silêncio", "poço secreto", sinos misteriosos que ecoam segredos perturbadores – "Dobre pesado, carrilhão imenso/ Do segredo inquieto" (versos 39-40).

A sugestão, mais uma vez, surge como forma de definir o indefinível. O mistério e os segredos invisíveis tornam-se visíveis na referência contida nessas imagens, assim como no oximoro que permite que o tédio seja "silêncio" ao mesmo tempo em que é "dobre pesado". A tradição simbolista de representar o irrepresentável é flagrante nas imagens trazidas por essa estrofe – o que não está na superfície imediata torna-se chave para o entendimento desse estado, que comporta tantos outros. O *tédio* mostra-se como uma tensão entre o conhecido e o desconhecido, ao mesmo tempo em que suas imagens grotescas servem de alegoria para lhe dar uma face concreta, encaminhando-se para uma indefinição ainda mais aguda. O discurso fica suspenso até a décima primeira estrofe, no qual, de dentro do "poço secreto", surgem, ainda que de modo impreciso e abstrato, vislumbres de formas malditas, que convertem em matéria os sons da música dos sinos que dá acesso a esse cosmo maldito.

Como um útero grotesco, o tédio é também força geradora; ele é parto de males absolutos. Dos "fundos poços", das entranhas da subjetividade, das "noites interiores", o tédio traz à luz imagens turvas e conceitos nefastos, como "florescências do mal" e "crime". A manifestação de tais elementos pode ser considerada como atestado da força performática do tédio, sendo ele mote para a geração

do universo horrendo apresentado ao longo do poema. A expressão verbal do tédio, por meio de metáforas hediondas, constitui uma forma de criação. Por se tratar de uma matéria trazida da subjetividade, pode-se dizer que o tédio é a forma de conduzir os monstros da fantasia interior para fora na forma do próprio poema. A imagem "do Pandemonium feral de ventre farto/ Do nirvana sublime" (versos 43-4) expressa essa ideia. Todo o grotesco contido em imagens profusas, surgidas em meio a um verdadeiro "pandemônio" caótico, tem origem num sentimento de dissolução e vazio. O "tédio", de certa forma, demonstra ter relação com as "ausências" e com o "nada", que estão contidos na figura do "nirvana sublime". Nesse ponto, a desolação oriunda dos universos que se geram através de revoluções e catástrofes interiores torna-se sublime ao encontrar paralelo na forma do aniquilamento nirvânico. O nirvana que gera pandemônio apoiando-se nos expedientes do grotesco e do sublime sofre uma inversão de seu campo conceitual. Deixa de ser expressão máxima da diluição para se converter em caos criador.

Esse pandemônio febril é provocado por forças simultaneamente criadoras e destruidoras (expresso, como visto, no nirvana gerador):

> Delírio contorcido, convulsivo
> De felinas serpentes,
> No siliamento e no mover lascivo
> Das caudas e dos dentes.
>
> Porco lúgubre, lúbrico, trevoso
> Do tábido pecado,
> Fuçando, colossal, formidoloso
> Nos lodos do passado.

São retratos de tormentos agressivos e deletérios ("delírio contorcido, convulsivo/ De felinas serpentes") ou expressões da putrefação dissoluta ("porco lúgubre, lúbrico, trevoso/ Do tábido

pecado") que ainda assim implicam criações. São imagens grotescas que propõem novas perspectivas sobre o real, concebendo o mal e a destruição como faculdades criadoras, por meio da performance lírica. Desse modo, o tédio é entidade destruidora e criadora, grotesca e sublime. Nas 14ª e 15ª estrofes, o tédio surge em matizes que mesclam grotesco e sublime de forma intrincada:

> 14. Ritmos de forças e de graças mortas,
> Melancólico exílio,
> difusão de um mistério que abre as portas
> Para um secreto idílio...
>
> 15. Ócio das almas ou requinte delas,
> Quintessências, velhices
> De luas de nevroses amarelas,
> Venenosas meiguices.

Como uma espécie de canção soturna, o tédio evolui em "ritmos de forças e de graças mortas", evocando mais uma vez solidão e o sentimento de isolamento na própria sensibilidade. Entretanto, toda a tristeza imbuída no "tédio" é compensada por um bem que guarda seus mistérios: o secreto "idílio". Eis algo não definido pelo poema, mas que possui carga eufórica. Trata-se de um bem velado, que torna impossível a distinção entre "ócio" e "requinte", sugerindo, possivelmente, o gozo das modorras nababescas e aristocráticas caras aos decadentes e simbolistas – estas, facilmente identificáveis com o tédio. Assim, tédio não seria apenas tormento, mas também veículo de um consolo, embora com toques de amargura.

Em seu bojo, tédio traz um misto de "quintessências" – algo que no imaginário místico constitui a matéria-prima de todas as criações – e sensações de falência e decadência, um cansaço de viver, expresso de forma grotesca na figura de "velhices de luas de nevroses amarelas". O tédio, portanto, é dotado de uma beleza decadente e ambígua. É uma beleza de luas amareladas por enfermidades mentais – uma expressão cósmica da patologia psicológica

que o tédio encerra, fonte também de sensações morbidamente aprazíveis, indicadas nas "venenosas meiguices".

Retomando o que já falamos sobre o eu criador em poemas como "Majestade caída", "Acrobata da dor" e "Flor do diabo", o tédio aqui pode ser visto como um dos atributos típicos do sujeito atormentado, desprezado pelo mundo como um monstro cômico, que se isola em sua criação, frustrado como o satã envelhecido. Seria, assim, a quintessência maldita do ofício artístico. Por isso, tédio é um bem que se extrai do mal, uma "venenosa meiguice".

O poema toma como matéria-prima sensações de imersão do mundo em uma atmosfera de destruição e morte telúrica, como se todo o universo perecesse encoberto por sombras oníricas, ausências hiperbolizadas em espaços infinitos e imagens abjetas ligadas à putrefação física e aos agentes deflagradores da degeneração da carne:

16. Insônia, morna e doente dos Espaços,
    Letargia funérea,
Vermes, abutres a correr pedaços
    Da carne deletéria.

Valendo-se também dos conflitos entre sentimentos dolorosos e contraditórios, que têm expressão em híbridos grotescos, a subjetividade caótica é concebida como um "carnaval infernal da sepultura", no qual monstros hediondos oriundos de sensações diversas se misturam, dando ao tédio formas de expressões sinistras:

17. Um misto de saudade e de tortura,
    De lama, de ódio e de asco,
Carnaval infernal da sepultura,
    Risada do carrasco.

Comportando uma variedade de tormentos, o tédio possui a faculdade ambígua de, a partir dos escombros da realidade conhecida, gerar uma nova. Nas 18ª e 19ª estrofes , pela primeira vez o eu lírico se mostra explicitamente assumindo o pronome "eu":

18. Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,
        ó tédio de ansiedades!
    Quanta vez eu não subo nos teus giros
        Fundas eternidades

19. Quanta vez envolvido do teu luto
        Nos sudários profundos
    Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto
        Desmoronarem mundos!

Aqui ficam explícitas as potencialidades transcendentes do tédio. Na cosmologia interior que estrutura os universos grotescos da subjetividade, ele abre espirais que levam às instâncias sublimes da eternidade: "Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,/ ó tédio das ansiedades!/ Quanta vez eu não subo nos teus giros/ Fundas eternidades". O movimento que arrebata a sensibilidade rumo ao eterno pelas vias do tédio, é importante frisar, caracteriza-se por uma dinâmica vertiginosa e turva, que evolui na forma de giros.

Nessa estrofe, o tédio revela-se não apenas como inspiração e arrebatamento, mas epifania. Febre de genialidade gerada no mundo em dissolução da decadência, o tédio torna o eu lírico vidente, fazendo-o ver cataclismos e catástrofes. Se, por um lado, o tédio alça a sensibilidade até a eternidade, por outro, revela o som do desmoronar dos mundos. Mais uma vez estamos diante do *tópos* dos sons cósmicos, das músicas herméticas que recobrem o universo lírico de Cruz e Sousa. Como em outros momentos, trata-se da estranha música das esferas que dita a trajetória dos astros aziagos. Seu curso rege o universo poético de Cruz e Sousa, do qual emanam a melancolia e o desespero.

O tédio, desencadeador de sensações desoladoras e fonte profícua de criação poética, determina que a beleza da poesia seja bizarra e dolorosa. Por isso, na vigésima estrofe surgem as "flores de amargo encanto", como os produtos da sensibilidade fecundada pelo tédio:

20. Os teus soluços, todo o grande pranto,
Taciturnos gemidos,
Fazem gerar flores de amargo encanto
Nos corações doridos.

A beleza amarga do tédio figurará justamente nas imagens grotescas, nas visões de pesadelo, cujas formas imprecisas permitem o acesso a realidades desconhecidas e a mistérios, tornando perceptíveis os horrores e segredos que habitam a noite íntima do eu. Este reflete, em dinâmica analógica, outros universos incógnitos, talvez as zonas mais sombrias da fantasia ideal, ou mesmo infernos, além da intelecção. O tédio permite a visualização de "ondulações de abismos", de onde surgem aparições diáfanas, fantasmas grotescos que concedem rosto aos temores, tormentos e anseios particulares. Por meio do tédio, são constatadas as "sombras vesgas, lívidas, paradas, no mais feroz mutismo!" que, numa imposição hierática, parecem entranhar-se obsessivamente na sensibilidade do eu lírico. Assim como o corvo de Poe, as exteriorizações de males internos perseguem o eu. Ao imergir em si mesmo – no "nebuloso degredo", na "noite para o pensamento", na "plaga vencida por tremendas pragas", enfim, no universo de pesadelos que constitui o tédio –, o eu estará exposto aos demônios por ele mesmo gerados.

Mas o tédio não apenas é catalisador de múltiplos estados interiores, como também é intuição fatídica, vaticínio nefando de desgraças desconhecidas e sentimento de desolação. Por isso, permite que se ouça o "desmoronar de mundos". Se os românticos recorreram à analogia para ouvir a música das esferas, Cruz e Sousa, inebriado pela inspiração decadente, ouve o som da ordem cósmica se desestruturando – sublime e grotesco tangem essa lira angustiante, que se propõe a ser o réquiem do universo.

Pela via do tédio, são gerados monstros e formas abjetas, como "sinistras sereias", "demônios de chavelhos curtos", "porco lúbrico" e "sombras vesgas" – figurações grotescas e hediondas do encontro dos fantasmas subjetivos com as formas sinistras que se insi-

nuam nas instâncias escondidas do cosmo, no escuro da noite, no caos e no Nada. Por isso, ao longo do poema, observa-se a definição do tédio como "abismos" e "pandemônios" oriundos de "nirvanas", ou seja, horrores nascidos de instâncias desconhecidas.

O tédio constitui uma realidade interior que se opõe à exterior, algo atestado pelo fato de que as metáforas que o concebem como mundo, como realidade telúrica, panteísta, apontam para um mundo em degradação – gangrenas que fosforescem sobre a esfera da Terra, pestes rubras que esboroam espaços vastos, céus em chamas, etc. Levando em conta essa tendência de construir a imagem de um cosmo em dissolução, vemos que o poema concebe o tédio como uma força caótica. Isso nos remete à concepção mítica do caos, e de seu papel de força opositora à ordem que caracteriza o cosmo – no poema, a atividade de espírito é criação e destruição.

Como força caótica, as representações do tédio são sempre disformes, ligadas a universos incógnitos, como a noite, o sono e os subterrâneos – instâncias que, por representarem os mundos inacessíveis aos sentidos convencionais, revelam-se no imaginário como palco para o mistério e para o estranhamento. O grotesco, como categoria que comporta o anormal, será uma forma de representação comum às imagens estranhas, oriundas dos mundos misteriosos do imaginário. Por outro lado, as outras realidades reveladas remetem ao sublime, principalmente por sua tentativa de materialização de seu imensurável terror.

As últimas estrofes do poema tornam ainda mais acentuada a ligação do tédio com as forças destruidoras do mundo, permitindo a visualização de uma identidade entre esse estado interior e um sentimento de desmantelamento do mundo conhecido. O tédio é monstro grotesco (devido a seu caráter disforme e nefando) e também divindade sublime (enquanto manifestação absoluta da destruição):

22. Tédio do Réquiem do Universo inteiro,
    Morbus negro, nefando,
    Sentimento fatal e derradeiro
    Das estrelas gelando...

23. Ó tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
    Ó fantasma enfadonho!
    És o sol negro, o criador, o gêmeo,
    Velho irmão do meu sonho!

Interiormente sentido, o tédio parece manifestar-se como uma força nascida da subjetividade que ganha o exterior agredindo-o, destruindo o que o cerca: ele é o terror sublime que se manifesta na música macabra ("Réquiem do universo inteiro") de uma dissolução cósmica, sentida inclusive no firmamento ("estrelas gelando"). O tédio é, enfim, o mundo que se apresenta morto pela ótica subjetiva, uma doença ("morbus negro") que contamina de dentro para fora, a perspectiva da realidade com as moléstias da intimidade do eu poético. O tédio é a música que faz dançar os monstros caóticos que destroem o universo, no entanto, ao inspirar a descrição dessas forças destruidoras e preencher os espaços vazios do universo com sua música, o tédio também é força criadora. É a própria criação que floresce no Nada, em uma dinâmica equivalente aos recursos expressivos do poema, gerando as formas mais variadas e ricas. Por emanar essas faculdades performáticas, o tédio é ventre caótico que gera os monstros da interioridade mais profunda, fonte da poesia, uma entidade demiúrgica e sinistra – "rei da morte" e "sol negro".

O tédio é um astro escuro que paira sobre as grotas subjetivas que se escancaram – como os portais do inferno – liberando seus horrores. Ele, um deus criador "gêmeo", é uma espécie de duplo maldito da criação onírica: "velho irmão do meu sonho". Eis o tédio explicitamente representado como a inspiração maldita de tempos de decadência.

Promovendo transcendências e revelando os nexos entre o mundo da interioridade e os mistérios, "Tédio" é um poema epifânico,

mas suas revelações ou revelam horrores indescritíveis ou convergem diretamente para as ausências – por isso parecem símbolos enigmáticos que, quando solucionados, revelam o vazio –, o velho *tópos* do Nada, onipresente em toda a poesia moderna. "Tédio" é, assim, um poema apocalíptico e, como tal, sua principal característica é o mistério.

Outro poema de Cruz e Sousa, igualmente presente em *Faróis*, comprova o papel de força criadora motriz que o tédio ocupa em Cruz e Sousa – trata-se de "Réquiem do Sol":

Águia triste do Tédio, sol cansado,
Velho guerreiro das batalhas fortes!
Das ilusões as trêmulas coortes
Buscam a luz do teu clarão magoado...

A tremenda avalanche do Passado
Que arrebatou tantos milhões de mortes
Passa em tropel de trágicos Mavortes
Sobre teu coração ensanguentado...

Do alto dominas vastidões supremas,
Águia do tédio presa nas algemas
Da legenda imortal que tudo engelha...

Mas lá, na Eternidade, de onde habitas,
Vagam finas tristezas infinitas,
Todo o mistério da beleza velha!

(Cruz e Sousa, 1961, p.120)

Aqui também o tédio surge como faculdade sublime e expressão da criação poética e meio de acesso a uma beleza absoluta que comporta sublime e grotesco. Mesmo que o sublime, no caso desse poema, tome conta do discurso, se cotejarmos esse poema ao anterior, "Tédio", percebe-se que o estado de espírito que une os dois textos, ou seja, o tédio, nutre-se dos meios de expressão do grotesco e do sublime. Expandindo-se para além do universo exterior e pai-

rando sobre todo o mundo, em "Réquiem do Sol", o tédio é alçado pela perspectiva do eu poético aos píncaros do cosmo.

Aqui, o aspecto colossal do tédio vale-lhe uma analogia com a figura de uma águia que paira no firmamento: o tédio encontra expressão na figura do sol que morre. A beleza do pôr do sol evoca todo um sentimento de vazio e dissolução que se localiza em uma zona limítrofe entre a desolação particular e o aniquilamento do indivíduo no absoluto. As luzes desbotadas do arrebol são as fulgurações gélidas do próprio tédio, um fogo que se extingue, remetendo à beleza triste de tudo que já foi: "a tremenda avalanche do passado". Ora, a beleza do pôr do sol também é uma beleza de morte, o que já se observa no título do poema ("Réquiem do Sol") e nas analogias entre as cores do céu crepuscular e a imagem de um "coração ensanguentado". A beleza da morte é também a beleza do remotamente antigo e do mistério, sendo definida como "tristezas, velhas e misteriosas".

Assim como um réquiem, esse poema conta com uma atmosfera altiva e triste, o que encontra expressão no sublime melancólico. Precisamente o sentimento de morte e diluição do mundo, associado a uma beleza misteriosa e estranha, une o soneto "Réquiem do Sol" à temática desenvolvida pelas alucinações sombrias de "Tédio". Ambos concebem esse sentimento como uma espécie de "crepúsculo" do mundo conhecido, cuja meia-luz permite a visão de belezas, raras e incertas. "Réquiem do Sol" preludia a noite, transformando o sol agonizante em tédio, enquanto "Tédio" apresenta a própria noite, repleta por pesadelos disformes, dotados uma beleza contraditória e torva, e constituinte de um mundo caótico.

O tédio tem lugar na lírica de Cruz e Sousa, conforme visto, como força destruidora e entidade criadora – assim como o caos mítico, que, por um lado, agride o cosmo com seus cataclismos e monstros, e por outro se liga ao mistério da ordem primitiva e gera mundos desconhecidos, ligados no imaginário mitológico à água, à terra e à natureza indômita que resiste à civilização. O tédio configura-se como uma faculdade rebelde da imaginação, visto que extrai de toda a negatividade e algidez de um sentimento de mundo

destruído a verve poética criadora de mundos extravagantes e grotescos. A noite interior, que nos poemas de *Faróis* é privilegiada como forma de expressão, demonstra ter grande importância nessa visão caótica da interioridade. A fantasia imaginativa em "Tédio", acessível pela linguagem sugestiva da noite e dos sonhos, revela formas delirantes e atormentadas do inconsciente, um mundo assustador, que pode ser visto como "duplo" horrendo do mundo onírico ideal. O tédio é definido como "o gêmeo" e "o velho irmão do sonho", definições nas quais se pode ler o vislumbre de um estado interior aterrador por sua estranheza.

"Tédio" apresenta um mergulho na interioridade profunda, na qual são revelados os nexos com o mistério cósmico. Tomando como mote um estado psicológico celebrizado pela lírica romântica (o *spleen*), ele dá relevo a boa parte das características mais perturbadoras do romantismo e da modernidade, dentre as quais merecem destaque a consciência de uma realidade interior nebulosa, disforme e caótica, que escapa muitas vezes à cognição usual, assim como a ligação desse mundo a instâncias e mitos esquecidos, cuja investigação encaminha o poema a instâncias na fronteira entre o literário e o desconhecido. O tédio é um misto de sensações perturbadoras, comportando no sentimento de vazio e no conflito dos desejos uma concepção mítica de destruição do universo e um contato com o sobrenatural. Em suma, vários níveis diferentes de realidade encontram convergência num sentimento que expressa o sinistro e um lado nefasto da interioridade capaz de destruição e de criação. Seria possível, aliás, arriscar considerar esse estado anímico como um vislumbre impreciso do "inconsciente", instância na qual a sensibilidade do fim do século XIX encontrou o *outro* que já atormentara os românticos.

Outros poemas de Cruz e Sousa presentes em *Faróis*, como já consideraram Davi Arrigucci Júnior e Ivone Daré Rabello, também delineiam um retrato assustador do inconsciente por meio de imagens noturnas e oníricas, de uma atmosfera de perseguição obsessiva e tormentos reprimidos. Como observaram os referidos críticos, o grotesco demonstra ser a expressão típica desses contrastes

interiores, exteriorizados na poesia intimista de *Faróis.* O grotesco – expresso em poemas como "Tédio", "Pressago", "Olhos do sonho" e "Pandemonium" – reflete uma postura comum à tradição romântica/simbolista de buscar no subjetivo as formas de um mundo cuja ordem se estrutura à revelia do mundo objetivo.

Mais uma vez, pode-se citar a lírica do inconsciente de Rimbaud, e também a poesia destruidora e caótica de Lautréamont – que se valeram do grotesco –, assim como a Cruz e Sousa, que permitiram à expressão poética o acesso a um lado rebelde da subjetividade, algo que parece estar presente em todas as estéticas que de alguma forma se vinculam ao romantismo. Pode-se ver isso na poesia *nonsense* de Edward Lear, ou mesmo nos mergulhos dos surrealistas nas imagens desconexas dos sonhos e da imaginação espontânea. Nessas manifestações estéticas, ecoa a concepção dos primeiros românticos de buscar na subjetividade mais profunda a matéria-prima da poesia. Nos sonhos, por exemplo, são possíveis os nexos mágicos entre realidades que compõem a visão de analogia de Novalis, assim como neles podem ser vislumbrados universos desconhecidos que, de tão discrepantes ante a realidade convencional, com frequência manifestam-se como assustadoramente anormais, o que pode encontrar forma no grotesco.

Essas particularidades parecem se ligar ao conceito "transcendência pela noite" aplicado por críticos como Roger Bastide e Davi Arrigucci Júnior à obra de Cruz e Sousa. Com efeito, o mundo encoberto pelas brumas dos estados de semiconsciência, dos pesadelos e das superstições noturnas revela-se veículo de imagens transfiguradoras em *Faróis*, conforme observamos em "Tédio".

Podemos dizer que os elementos que em Cruz e Sousa são compreendidos pela definição de tédio – ou seja, a melancolia, a fantasia tumultuada e o êxtase patológico – são os intermediários entre a arte maldita,e a esfera ideal das dissoluções e dos mistérios almejada por muitos de seus poemas. Enquanto o mal surge em sua poesia como a matéria-prima e o "possível", a dissolução parece ocupar o lugar do norte e do "impossível", cuja única via de acesso é permitida pela transcendência operada por essa arte maldita. A busca

por aniquilamento não é apenas uma fuga desesperada da angústia, mas uma busca apaixonada pela transcendência. Onde o mistério deita sombra, Cruz e Sousa parece enxergar veredas para o ideal, por isso, sonho, fantasia, morte e Nada são instâncias que seu eu lírico vislumbra, sempre pelos caminhos tortuosos do êxtase, da febre, do terror e do autoaniquilamento.

Grotesco e sublime são a materialização estética dos conflitos que essa ambição poética complexa e dolorosa gera. Ambas as categorias fornecem as ferramentas que a poesia de Cruz e Sousa utiliza tanto para a expressão do ideal quanto do *pathos* que recobre a vocação do artista que busca transcender a vontade para diluir-se em sonho, demolindo as barreiras entre o concreto e o inefável. Como o ideal da poesia de Cruz e Sousa, erigido sobre uma sólida base romântica, é o absoluto, a beleza gerada por sua lira reúne quase indistintamente grotesco e sublime. É difícil afirmar se o grotesco em sua poesia, por expressar a transcendência, é revestido por halo sublime ou se o sublime, por ser deflagrado pelo disforme e nefasto, é matizado pelas nódoas do grotesco. Mais seguro seria dizer que sua lira, por ter como norte principal a transcendência, acaba por romper os limites das duas categorias. Ambas podem converter-se em instrumentos para a expressão do absoluto – esse, sim, conceito bem próximo do ideal poético, não apenas da lírica de Cruz e Sousa como de toda a poesia romântica. E, isso, mesmo que as brumas do mistério que a envolvem desafiem qualquer tentativa de definição.

Com essas considerações, tentamos mostrar como o grotesco e o sublime são utilizados por Cruz e Sousa como elementos que configuram em uníssono seu universo poético e lhe fornecem fundamentos metafísicos para explorar, por frentes diversas, o tema da angústia. Cruz e Sousa – como poeta moderno cuja sensibilidade surge em um mundo localizado sob um céu despovoado – inventa sua própria "religião poética" como meio de estabelecer um lugar para o *pathos* da vocação poética de uma ordem cósmica, mesmo que essa só exista na lírica.

Em um primeiro momento, essa "religião" tem laivos de satanismo estético, bastante fiel à poética de Baudelaire. Nesse instante

inicial de sua lírica, Cruz e Sousa encontra no diabo cômico o patrono dos artistas, um Prometeu marginal que ensinou aos seus discípulos o ofício maldito da arte. Posteriormente, a perspectiva da poesia de Cruz e Sousa perceberá na arte, performática e conjuradora de forças desconhecidas, vias de acesso ao mistério – esse ansiado pelo eu lírico, vítima do mal-estar de ver-se encarcerado "do lado de cá do cosmo", apartado dos sonhos ideais. Em seu esforço por fuga, a poesia de Cruz e Sousa parece enamorar-se da transcendência, buscando-a em tudo que suscite diluição – seja na morte, seja no desconhecido ou no esquecimento –, até chegar à fórmula máxima do autoaniquilamento, que fornecerá o amparo metafísico para o universo delineado pela angústia.

Nessa estrutura metafísica percebe-se que a transcendência em sua obra é antes a descrição de um processo que a comprovação de um fim atingível. O ideal de Cruz e Sousa é tecido por nuanças fugidias e indefiníveis. Por isso, sua sensibilidade se atém a todas as manifestações do mistério, sobretudo àquelas encontradas na exploração da intimidade, nas quais, por meio de recursos grotescos e sublimes, a poética se encontra com ressonâncias de mitos e projeta no desconhecido as esperanças pelo ideal.

Com Cruz e Sousa, temos um registro na lírica brasileira da hipérbole das potencialidades do grotesco. Todos os indícios de ligação do grotesco com elementos míticos, sua faculdade de favorecer a união dos contrastes e seus efeitos de estranhamento são aspectos da transcendência verbal. Insuflado pelas correspondências baudelairianas e pelo culto romântico à analogia, o grotesco surge na obra do poeta catarinense como propiciador de nexos impossíveis, e não, como em Bernardo Guimarães, na instância do ludismo vocabular sinistro.

Cruz e Sousa parece buscar algo mais: a transfiguração dos próprios conceitos. Creditando faculdades performáticas à poesia, Cruz e Sousa confere um lugar especial ao grotesco junto às funções de criação verbal. Desse modo, em sua poesia, o grotesco cria o novo, inverte a perspectiva regular do mundo, molda o indizível e abre caminho ao desconhecido. Podemos dizer que os usos do gro-

tesco em Cruz e Sousa indiciam aspectos do percurso de desenvolvimento do ideário romântico. Em relação a Bernardo Guimarães, Cruz e Sousa parece levar o grotesco mais "a sério". Não que em Guimarães o grotesco não tivesse função assegurada por sua lírica ou não servisse a efeitos estéticos legítimos; no entanto, em sua obra, a abrangência do grotesco é a mesma do lúdico – mesmo que sob essa designação também se coloquem efeitos perturbadores de desorientação e subversão estética.

Em Cruz e Sousa, o grotesco, comparado ao que se encontra em Bernardo Guimarães, assume proporções imensas. Afinal, o fato de os simbolistas terem ampliado a palheta de cores prevista em muitos postulados românticos possibilitou a esses literatos do final do século XIX a ascensão da poesia a planos ainda mais elevados – muitos deles, localizados além da poesia. Em meio à estética simbolista, a busca pelo absoluto, a mágica verbal, a *performance* da palavra não são meras referências conotativas – os simbolistas demonstram querer manifestar concretamente tais conceitos em sua poesia. Assim é com o grotesco em Cruz e Sousa: não apenas recurso expressional, mas operação mágica, propiciadora de transcendência.

Considerações finais

Quando denominamos o presente estudo de *Lira dissonante*, tivemos em mente um olhar sobre a literatura brasileira a partir dessa presença um tanto bruxuleante que o grotesco apresenta em nosso romantismo. Por limitações óbvias, não foi possível o estudo do grotesco em todas as suas manifestações em nossa lírica; por isso a redução da perspectiva a dois poetas. Não que eles resumam as possibilidades do grotesco no romantismo brasileiro, mas juntos, como pretendemos mostrar, eles manifestam duas faces diferentes que acabam por corresponder a etapas bem marcadas de um processo de vicissitudes sofrido pelo grotesco em nossa poesia.

Primeiro, em Bernardo Guimarães, o grotesco surge de modo a denunciar os laços estreitos com o cômico, expressando também o gosto romântico pelos gêneros híbridos, as marcas da ironia e da rebeldia verbal desse movimento, de presença tão determinante para o estabelecimento da identidade cultural brasileira, mas que em seus contornos mais anárquicos – delineados muitas vezes pelo grotesco – contou entre nós apenas com manifestações esporádicas e marginais. Nesse contexto, não se pode ignorar a lírica teimosa de Bernardo Guimarães, que insistiu em imprimir o grotesco em nosso horizonte literário, mesmo que sob a aparência despretensiosa da facécia. Com Bernardo Guimarães constatam-se as experiências

grotescas dos românticos em praticamente todas as suas nuanças – ironia, mescla de elementos contraditórios, manifestação de fantasia e subversão estética. Daí sua importância para o quadro do grotesco à época do nosso romantismo.

Já em nossa leitura de Cruz e Sousa pretendemos evidenciar a maneira como o poeta alarga as fronteiras do grotesco na medida em que busca nele zonas de contato com o sublime. E isso porque a poesia de Cruz e Sousa foi impregnada pelas correspondências simbolistas e magia verbal dessa nova geração de poetas que radicalizam as experiências de imersão dos românticos no desconhecido. Ele não se contentou com um grotesco que fosse uma manifestação de contrastes, tal como vemos nas obras dos românticos. Sua poesia busca contrastes mais agudos, lançando-se em extremos tão largos que alcança seu oposto – o sublime. Seu objetivo é extrair desse contraste os contornos de uma nova forma de beleza, bizarra, aflitiva e transcendente.

O ideal estético de Cruz e Sousa – materializado na busca por mundos ignotos dentro do âmbito da lírica – já demandava a convivência dos dois polos que sua poesia buscava harmonizar, mesmo que febrilmente, em nome do absoluto. Com Cruz e Sousa, o grotesco revela-se face importante de uma metafísica poética, via de transcendência e matéria-prima que ao lado do sublime estrutura uma cosmologia que dá forma a inúmeras angústias, dentre elas, a que justifica a estruturação de uma ordem cósmica – a angústia nascida do desamparo metafísico no mundo moderno, cujo céu está despovoado.

Pode-se resumir a importância dos dois poetas aqui considerados para os estudos sobre o grotesco em nossa lírica. Bernardo Guimarães é expressão perfeita do grotesco romântico, sobretudo na subversão operada por essa categoria na tradição do riso. Já Cruz e Sousa renova os postulados grotescos de união dos contrastes através da convivência íntima entre grotesco e sublime em seu plano poético.

Não se pretende aqui afirmar que Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa sejam os acordes mais potentes da lira dissonante que o gro-

tesco representa em nossa poesia romântica – tal afirmação exigiria um estudo amplo e comparativo desses autores, a fim de se mensurar maior ou menor participação do grotesco em suas obras, tarefa distante dos objetivos de nosso estudo. Todavia, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa parecem ser os poetas expressivos, já que demonstram usos do grotesco que denunciam não apenas a variabilidade de expressões dessa categoria, como a maneira como ela garante a perpetuação de elementos românticos dentro do quadro da poesia brasileira. E, embora Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa tenham tido pouca ou quase nenhuma convivência, estamos diante de dois poetas certamente unidos pelos meandros do grotesco.

E, a despeito de suas especificidades, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa traem em suas manifestações do grotesco a condição do poeta na modernidade. O primeiro encontra espaço para o grotesco nas zonas marginais da pilhéria, tornando-se príncipe dos tolos; o segundo inocula suas aspirações ao belo transcendente com as formas do grotesco nascidas em sua angústia de exilado em meio à turba disforme do mundo dos anseios materiais e dos delírios interiores. As formas desse mundo se misturam às quimeras excelsas do mundo ideal, denunciando a intenção de sua poesia de alcançar o absoluto, por meio de uma forma de beleza polissêmica, contraditória, matizada pelo mal. Artista maldito, Cruz e Sousa extrai potências criadoras dos delírios, da melancolia, do tédio e do anátema que o mundo lhe impôs. Assim, converte-se em gênio satânico desprezado, funâmbulo diabólico laureado pela miséria.

Experimentador despretensioso dos postulados românticos, Bernardo Guimarães encontrou no riso grotesco a via de acesso à linguagem alógica do *nonsense* e às misturas de gêneros e categorias. Essas experiências atestam que a sintonia de Bernardo Guimarães com a rebeldia moderna reside em sua insurgência contra a lógica racional por meio de seus bestialógicos, contra os gêneros e categorias estanques por meio da junção dos opostos e contra a própria literatura oficial, ao tornar públicos os produtos dessas experiências, todos elas brotadas do tronco fértil do grotesco.

Românticos os dois, Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa foram

estigmatizados pela insígnia anômala do grotesco que fatalmente os legou à marginalidade da incompreensão. Hoje em dia, o grotesco está entre os elementos que os colocam como enigmas que atraem a crítica para os caminhos tortuosos de sua obra que desembocam nas trilhas ditadas pela modernidade.

A lira dissonante que o grotesco representa dentro do quadro de nosso romantismo encontra em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa duas faces distintas e complementares – enquanto Bernardo Guimarães é exemplar dentro de uma sistematização do grotesco romântico brasileiro, sendo a ilha de prodígios estranhos à deriva no mar das convenções românticas, Cruz e Sousa demonstra como a superação dos limites do grotesco é concomitante à renovação da estética. Bernardo Guimarães registra o grotesco como uma prática quase secreta de nosso romantismo, que trai a inclinação do movimento às mudanças, às experiências e sua insubmissão às convenções estéticas. Irreverente, Guimarães tem como arma de legitimação do grotesco a força desorientadora do riso. Cruz e Sousa, por seu turno, apresenta uma forma de grotesco colossal e grave, impregnada de *pathos* doloroso, na mesma medida em que o cômico se impunha ao grotesco em Bernardo. Não bastando isso, em sua poética de correspondências e analogias complexas, o grotesco vale-se de seus opostos, transcendendo suas limitações e revelando-se mais belo que o belo ao misturar-se com o sublime. O grotesco em Cruz e Sousa é tão solene que mesmo uma leitura descuidada permite vislumbrar os indícios de uma beleza rara e enigmática, pautados em uma concepção de belo que, apesar de nova, tem origem nos antigos postulados românticos que levaram a arte a buscar a expressão do absoluto, transcendendo muitas vezes os limites do estético, perdendo-se no mistério do indizível.

As manifestações do grotesco em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa são distintas e possuem origens diversas. Bernardo Guimarães utiliza-se do repertório tradicional do romantismo europeu, e seu grotesco nutre-se da teoria dos contrastes, expressa no prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo. Nele ainda podem ser entrevistos os jogos verbais da cultura popular filtrados pelos romances de Rabe-

lais, a mistura de gêneros da dramaturgia de Shakespeare, a revisitação das formas do imaginário medieval, além de uma tentativa de registro da cultura popular brasileira, seguindo as diretrizes do elogio do específico cultural ditadas por postulados basilares do romantismo. Cruz e Sousa engendra suas manifestações do grotesco tendo como fonte de inspiração a estética de Baudelaire.

Como se vê, ambos extraem a matéria-prima do grotesco da cultura estrangeira, acrescentando a elas particularidades de estilo, oriundos tanto do temperamento poético de cada um quanto das condições específicas do meio do literário brasileiro. Dessa maneira, o grotesco em Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa não nasce do intercâmbio de influência entre os dois poetas ou de uma tradição local de práticas grotescas na literatura brasileira. Entre o grotesco bernardino e o cruziano há um hiato, devido a uma série de fatores. Em primeiro lugar, as manifestações do grotesco em Bernardo Guimarães residiram à margem da cultura oficial do romantismo, não constituindo repertório sólido o suficiente para exercer a função de transmissão de influências. Em segundo lugar, Cruz e Sousa retoma as velhas formas do romantismo, mas guiado pelo simbolismo. Assim, se E. T. A. Hoffmann, Shakespeare, as baladas medievais ecoam tanto em Bernardo Guimarães como em Cruz e Sousa, isso se dá porque uma tradição romântica abraça a literatura brasileira do século XIX. Dessa forma, o grotesco une os dois poetas justamente pelas zonas de intersecção da própria estética romântica. O grotesco cria uma ponte entre Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, semelhante à ponte que interliga o romantismo e o simbolismo. Em outras palavras, a segunda estética é na verdade uma variação da primeira.

As mudanças entre as formas do grotesco em Bernardo Guimarães e em Cruz e Sousa são indícios da evolução do próprio *ethos* romântico ao longo da modernidade. Em Bernardo Guimarães, o grotesco é encruzilhada dos contrastes, é força que emaranha os gêneros em um único produto e subversão do próprio instrumento da poesia – a linguagem. Mesmo assim, a proximidade do grotesco com as categorias do cômico ainda é bastante perceptível em Ber-

nardo Guimarães e, de certa maneira, acaba por subordinar o caráter inquietante do grotesco às pulsões do riso. O que há de perturbador no grotesco de Bernardo Guimarães surge como uma espécie de calafrio sutil mesclado a uma gargalhada estrondosa. Já Cruz e Sousa apresenta o grotesco apartado totalmente do riso; sua opção estética é por subverter a própria categoria do grotesco. Este revela-se em Cruz e Sousa cósmico, transcendente e sublime. Se em Bernardo Guimarães o grotesco, com suas junções de contrastes no cerne do riso, sugere acidental ou timidamente a ambição romântica pelo absoluto, em Cruz e Sousa o grotesco não apenas é ingrediente desse ideal, como um dos principais meios de atingi-lo. Entre Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa há, portanto, um percurso que atesta uma acentuação da gravidade do grotesco conforme os mecanismos de expressão do romantismo vão se tornando mais sofisticados, e o ideal aspirado pelo movimento se torna mais diáfano, hermético e inatingível. A expressão poética agora se arrisca a operações cada vez mais complexas e ousadas.

A própria dinâmica da modernidade envolve a negação de si própria. As vicissitudes da modernidade por vezes resvalam na radicalização dos postulados originais de sua tradição – e o grotesco serve perfeitamente à expressão dessas radicalizações. Por isso, o grotesco serviu-nos de eixo para a investigação da sensibilidade romântico-moderna em poetas de dois momentos do romantismo brasileiro – Bernardo Guimarães no romantismo propriamente dito e Cruz e Sousa no simbolismo.

Embora a obra dos dois poetas tenha sido o foco principal de nosso estudo, pretendemos – ou melhor, fomos condicionados a isso pela própria sinuosidade de nosso tema de estudo – fazer uma leitura do contexto literário de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa pelo prisma do grotesco. Esse contexto levou-nos a examinar as características estéticas tanto do romantismo quanto do simbolismo, inclusive detendo-nos em autores como Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier.

Nosso estudo foi uma tentativa, se não de decifrar, ao menos de investigar aspectos do enigma que o grotesco representa na obra

de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa e, menos indiretamente do que se poderia supor, na lírica romântica brasileira. Não pretendemos afirmar que o grotesco seja o ponto principal da obra de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa e tampouco que possa ser visto como pedra de toque do nosso romantismo. Mas consideramos o grotesco um importante – e até o momento, ainda pouco conhecido – aspecto da lírica desses poetas. Entendemos que a lira dissonante do grotesco nos faz encontrar um mundo sinfônico estranho e, de certa forma, anômalo em nossa literatura. Suas notas nos fazem adentrar universos que, embora pouco explorados, são parte inalienável de nossa história estética e de nossa cultura. Não podemos deixar de ouvi-la.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AGUIAR, F. *Os homens precários*: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo-Santo. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1975.

AMORA, A. S. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Poesias completas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

ALVES, C. *O belo e disforme*: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

AMARAL, G. C. do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

APULEIUS, *The golden ass*: being the metamorphoses of Lucius Apuleius. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1958.

ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Teoria, crítica e história literária*. Sel. e apresent. Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1955.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. Brasília: Editora da UnB; São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Trad. J. B. A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, M. *Antologia dos poetas brasileiros*: fase simbolista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, [196?].

BARBOZA, O. C. de C. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1975.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Portugal: Éditions du Seuil, 1982.

BASTIDE, R. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

_____. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Obras estéticas*: filosofia da imaginação criadora. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Œuvre complète*. Paris: Gallimard, 1961.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capita-

lismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand.* Trad. Philippe Lacoue-Labarthe e Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 1986.

_____. *Mythe et violence.* Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Éditions Donöel, 1971.

_____. *Origem do drama barroco alemão.* Trad., apresent. e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEST, O. F. (Ed.). *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. (Wege der Forschung, 394).

BOPP, L. *Psichologie des fleurs du Mal.* Genebra: Libraire Dorz, 1969.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Literatura e resistência.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTTING, F. *Ghotic***.** Londres e Nova York: Routledge, 1996.

BROCA, B. *Naturalismo, parnasianos e decadistas:* vida literária do realismo ao pré-modernismo. Proj. orig. Alexandre Eulálio; org. Luís Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BURWICK, F. *The haunted eye*: perception and grotesque in English and German Romanticism. Heidelberg: Winter Verlag, 1987. (Reihe Siegen, 70)

CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad.* Madri: Tecnos, 1991.

CAMILO, V. *Riso entre pares*: poesia e humor românticos. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

CAMPOS, A. de *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, H. de Por uma poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, p.205-25, 1975.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema.* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1969.

_____. A poesia pantagruélica. In: _____. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, p.225-43, 1993.

_____. *Na sala de aula*: caderno de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

_____; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CARA, S. de A. *A poesia lírica.* São Paulo: Ática, 1986.

_____. *A recepção crítica*: o momento parnasiano-simbolista no Brasil. São Paulo: Ática, 1983.

CARDINAL, R. *O expressionismo.* Trad. Cristina Braczinki. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

CARLYLE, T. *Selections.* Londres: Oxford, 1957.

CAROLLO, C. L. *Decadentismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Brasília: Livros Técnicos e Científicos; INL; MEC, 1980.

CARPEAUX, O. M. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

CASTEX, P. G. *Baudelaire critique d'art*: étude et album. Paris: Societé d'édition d'enseignement supériur, [197?].

CHATEAUBRIAND, F-R. *O gênio do cristianismo*. Trad. Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna.* Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996

COUTINHO, A. (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955.

_____. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

CRUZ E SOUSA, J. da. *Dispersos*: poesia e prosa. Apresent. Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Obra completa*. Org., introd. e notas Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

_____. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

_____. *Faróis*: edição fac-similar. Cem anos da morte do autor 1861-1898. Introd. Ivan Teixeira. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura; São Paulo: Ateliê, 1998.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado; notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, G. A. Meditações. *Guanabara – Revista Artistica, Scientifica e Literária (Rio de Janeiro)*, v.1, p.102-77, 1850.

DIAS, T. *Poesias escolhidas*. Introd., sel. e notas Antonio Candido. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

DORNHEIM, A. (Org.). *Poemas medievales en latin*. Buenos Aires: Institución Cultural Argentino-germana, 1960.

DURAND, G. *L'imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

DURIGAN, J. A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ERASMO DE ROTTERDAM. *O elogio da loucura*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

FERRAN, A. *L'esthétique de Baudelaire*. Paris: Librairie Nizet, [196?].

FERRY, L. *Homo Aestheticus*: a invenção do gosto na era democrática. Trad. Eliana Maria de Melo Sousa. São Paulo: Ensaio, 1994.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália. 1966.

FRAGA, E. *Qorpo-Santo*: surrealismo ou absurdo? São Paulo: Perspectiva, 1988.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDDENS A. *As consequências da modernidade.* Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOÉS, F. *Panorama da poesia brasileira*: simbolismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.4, 1959.

GOETHE, J. W. von. *Fausto.* Trad. Jenny Klabin Segall. Apresent., coment. e notas Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOLDESTEIN, N. *Do penumbrismo ao modernismo*: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática, 1983.

GRAVELAINE, J. de. *La déese sauvage – les divinités féminines:* mères et prostituées, magitiennes et initiatrices. St. Jeane-de--Braye: Éditions Daugles, 1993.

GUIMARAENS, A. *Poesias.* Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955.

GUIMARÃES, B. *Poesias completas.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *Poesias erótica e satírica.* Org. e introd. Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina. In: ANJOS, A. dos. *Toda a poesia.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.* Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, v.2, 1982.

_____. *O maneirismo*: a crise da modernidade e o surgimento da arte moderna. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1976.

HEGEL, G. W. F. *Estética*: a ideia e o ideal. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Victor Civita, 1974.

HELENA, L. *A cosmo-agonia de Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Brasileiro, 1977.

HERMANN, K.; MÜLLER, J. (Org.). *Sturm und Drang:* ein Lesebuch für unsere Zeit. Weimar: Volksverlag, 1959.

HOCKE, G. *O maneirismo*: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.

HORÁCIO. *Œuvres d'Horace.* Paris: Libraire Hachette, [195?]

HOUISS, A. *Poesias de Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro: Agir, 1960.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime.* Trad. Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUYSMANS, J. K. *À rebours*. Paris: Gallimard, 1977.

JARRY, A. *Ubu rei.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Círculo do Livro, 198[?]

JAKOBSON, R. O mistério burlesco medieval. In: _____. *Poética em ação.* São Paulo: Perspectiva; Edusp, p.17-40, 1999.

KANT, E. *Crítica del judicio*. Trad. José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961.

KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média.* Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária.* Coimbra: Armênio Amado, 1976.

_____. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KELLER, G. Romeu e Julieta na aldeia. In: *Três novelas alemãs.* Trad. Renato G. Thomsen. São Paulo: Boa Leitura. [197?].

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror.* Trad. Claudio Willer. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1986.

LEFEBVRE, H. *Introdução à Modernidade:* prelúdios. Trad. Jehovanira Crysóstomo de Sousa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEMAITRE, H. *La poesié depuis Baudelaire*. Paris: Librairie Armand Colin, 1965.

LEWIS, M. G. *El Monje.* Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Burguera, 1980.

LIMA, L. C. Bernardo Guimarães e o cânone. In: _____. *Pensamento nos trópicos:* dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário:* razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMAT-LETELLIER, N. *Le désir d'emprise dans À Rebours de J. K. Huysmans.* Paris: Lettres Modernes, 1990.

LONGINO. Tratado do Sublime. In: *A poética clássica.* São Paulo: Cultrix/Edusp, p.70-114, 1981.

LOUBET, M. S. *Estudos de estética.* Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

LÖWY, M.; SAYER, R. *Revolta e melancolia*: o romantismo contramão da modernidade. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAGALHÃES, B. de. *Bernardo Guimarães* (esboço biográfico e crítico). Rio de Janeiro: Tipografia do Anuário do Brasil, 1926.

MAGALHÃES, D. J. G. *Suspiros poéticos e saudades.* Brasília: Editora da UnB, 1998.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo.* São Paulo: Livros Irradiantes, 1971.

_____. *Poesia e vida de Cruz e Sousa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

MALLARMÉ, S. *Œuvre complète.* Paris: Gallimard, 1945.

MANN, T. Schopenhauer. In: SCHOPENHAUER, A. *O pensamento vivo de Schopenhauer.* Trad. Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Martins Fontes; Edusp, 1975.

MARTINO, P. *Parnase et symbolisme.* Paris: Armand Colin, 1958.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito.* Trad. Paulo Bizarro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MILTON, J. *Paradise lost.* Londres: Penguin Books, 1996.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio.* Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, M. *A literatura brasileira*: o simbolismo (1893-1902). São Paulo: Cultrix, v.4, 1966.

MORAES, C. D. de. *Três fases da poesia.* São Paulo: Ministério da Educação e da Cultura, [196?]

MORETTO, F. M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1989.

MORIN, E. *O homem e a morte.* Trad. João Guerreiro Bofo e Adelino dos Santos Rodrigues. Mem Martins: Europa América, [198?].

MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo*: séculos XII-XX. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico.* Trad. Geraldo de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).

MURICY, J. C. de A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro.* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987.

NOVALIS. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad., apresent. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. (Biblioteca Pólen).

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 51-74, 1993.

OCTÁVIO FILHO, R. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: São José, 1970.

OLIVEIRA, M. E. de. A. figura do poeta em Friedrich von Hardenberg (Novalis) e Gaston Bachelard: algumas considerações. *Trans/form/ação (São Paulo),* v.19, p.47-59, 1996.

PAES, J. P. *Gregos e baianos.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, O. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad. Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994a.

_____. *O arco e a lira.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994b.

PEYRE, H. *A literatura simbolista.* Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.

PIRES, A. de. *A escola byroniana no Brasil:* suas origens, sua evolução, decadência e desaparecimento. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

PLATÃO. *A República*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, v.2, 1965.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios.* Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *The Unabridged.* Filadélfia-Londres: Running Press, 1983.

POLIÃO, M. V. *Da arquitetura.* Apresent. Júlio Roberto Katinsky; trad. e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.* Trad. Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

QUEIRÓS, W. de *Poesias escolhidas.* Introd., sel. e notas Fernando Carvalho. São Paulo: Comissão de Literatura, 1962.

RABELAIS, F. *Gargantua.* Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Atena, 1957.

RABELLO, I. D. Absurdas fantasias. Espantosas realidades. In: BOSI, V. et al. *O poema*: leitores e leituras. Cotia: Ateliê, p.52-71, 2001.

_____. *Um canto à margem*: uma leitura da poética de Cruz e Souza. São Paulo, 1997. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH.

_____. A jornada vã. Polêmica sobre o misticismo cristão em Cruz e Sousa: Comédia divina e ironia romântica. *Morcego Cego. Revista de Estudos sobre Poesia (Florianópolis)*, v.2, p.27-42, 1999.

RABELLO, S. *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

RAMOS, P. E. da S. (Org.). *Poesia simbolista* – antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo.* Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REALE, G.; DARIO, A. *História da filosofia:* do romantismo até nossos dias. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, v.3, 1991.

RIMBAUD, A. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1972.

ROMERO, S. *Trechos escolhidos.* Org. Nélson Romero. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENTHAL, E. T. *O trágico na obra de Büchner.* Publicação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis: Assis (SP), 1961.

RUSSO, M. *O grotesco feminino*: risco, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Tragédias.* Trad. Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Livraria Martins, 1951.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental.* Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos.* Trad., pref. e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 (Biblioteca Pólen).

_____. *Kritische Schriften und Fragmente* [1798-1801]. Ed. Ernst Behler e Hans Eichner. Paderborn: Schöningh, v.2, p.235-42, 1988.

SCHMITT, J.-C. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval.* Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade de representação (III Parte).* Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Abril, 1974.

SHEARMAN, J. *O maneirismo.* Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: formas literárias processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco.* Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SUZUKI, M. *O gênio romântico.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1992.

THOMSON, P. *The grotesque.* Londres: Methuen, 1972.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TORRES, M-H. C. *Cruz e Sousa e Baudelaire:* satanismo poético. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*: niilismo e hermenêutica na pós-modernidade. Trad. Maria de Fátima Boavida; rev. cient. Luíza Costa Gomes, B. J. de Almeida Faria, Mário Jorge de Carvalho e Pedro Paixão. Lisboa: Presença, 1987.

_____. *Poesia e ontologia*. Milano: Mursia Editore, 1985.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

VIDAL, A. *O outro Eu de Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. *A modernidade de E. T. A. Hoffmann.* São Paulo, 1991. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

WARNER, M. *Da fera a loira:* sobre contos de fadas e seus narradores. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo, 1999.

WEISKEL, T. *O sublime romântico.* Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

WELLEK, R. *História da crítica moderna II*: o romantismo. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Herder/Edusp, 1965.

WILDE, O. *Salomé.* Trad. João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2004.

WILSON, E. *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

WOLF, F. *O Brasil literário*: história da literatura brasileira. Trad., pref. e notas Jamil Almunsur Haddad. São Paulo: Nacional, 1955.

XAVIER, F. *Opalas.* Porto Alegre: Centro de Pesquisa Literária, 1984.

ZILBERMAN, R. (Org.). *Os preferidos do público*: os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23, 7 x 42,10 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
2009

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Tulio Kawata